This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Acerca de este libro

Esta es una copia digital de un libro que, durante generaciones, se ha conservado en las estanterías de una biblioteca, hasta que Google ha decidido escanearlo como parte de un proyecto que pretende que sea posible descubrir en línea libros de todo el mundo.

Ha sobrevivido tantos años como para que los derechos de autor hayan expirado y el libro pase a ser de dominio público. El que un libro sea de dominio público significa que nunca ha estado protegido por derechos de autor, o bien que el período legal de estos derechos ya ha expirado. Es posible que una misma obra sea de dominio público en unos países y, sin embargo, no lo sea en otros. Los libros de dominio público son nuestras puertas hacia el pasado, suponen un patrimonio histórico, cultural y de conocimientos que, a menudo, resulta difícil de descubrir.

Todas las anotaciones, marcas y otras señales en los márgenes que estén presentes en el volumen original aparecerán también en este archivo como testimonio del largo viaje que el libro ha recorrido desde el editor hasta la biblioteca y, finalmente, hasta usted.

Normas de uso

Google se enorgullece de poder colaborar con distintas bibliotecas para digitalizar los materiales de dominio público a fin de hacerlos accesibles a todo el mundo. Los libros de dominio público son patrimonio de todos, nosotros somos sus humildes guardianes. No obstante, se trata de un trabajo caro. Por este motivo, y para poder ofrecer este recurso, hemos tomado medidas para evitar que se produzca un abuso por parte de terceros con fines comerciales, y hemos incluido restricciones técnicas sobre las solicitudes automatizadas.

Asimismo, le pedimos que:

+ *Haga un uso exclusivamente no comercial de estos archivos* Hemos diseñado la Búsqueda de libros de Google para el uso de particulares; como tal, le pedimos que utilice estos archivos con fines personales, y no comerciales.

+ *No envíe solicitudes automatizadas* Por favor, no envíe solicitudes automatizadas de ningún tipo al sistema de Google. Si está llevando a cabo una investigación sobre traducción automática, reconocimiento óptico de caracteres u otros campos para los que resulte útil disfrutar de acceso a una gran cantidad de texto, por favor, envíenos un mensaje. Fomentamos el uso de materiales de dominio público con estos propósitos y seguro que podremos ayudarle.

+ *Conserve la atribución* La filigrana de Google que verá en todos los archivos es fundamental para informar a los usuarios sobre este proyecto y ayudarles a encontrar materiales adicionales en la Búsqueda de libros de Google. Por favor, no la elimine.

+ *Manténgase siempre dentro de la legalidad* Sea cual sea el uso que haga de estos materiales, recuerde que es responsable de asegurarse de que todo lo que hace es legal. No dé por sentado que, por el hecho de que una obra se considere de dominio público para los usuarios de los Estados Unidos, lo será también para los usuarios de otros países. La legislación sobre derechos de autor varía de un país a otro, y no podemos facilitar información sobre si está permitido un uso específico de algún libro. Por favor, no suponga que la aparición de un libro en nuestro programa significa que se puede utilizar de igual manera en todo el mundo. La responsabilidad ante la infracción de los derechos de autor puede ser muy grave.

Acerca de la Búsqueda de libros de Google

El objetivo de Google consiste en organizar información procedente de todo el mundo y hacerla accesible y útil de forma universal. El programa de Búsqueda de libros de Google ayuda a los lectores a descubrir los libros de todo el mundo a la vez que ayuda a autores y editores a llegar a nuevas audiencias. Podrá realizar búsquedas en el texto completo de este libro en la web, en la página `http://books.google.com`

860.9
B641

LA LITERATURA ESPAÑOLA

EN EL SIGLO XIX

LA LITERATURA ESPAÑOLA EN EL SIGLO XIX

POR EL

P. FRANCISCO BLANCO GARCÍA

AGUSTINO
PROFESOR EN EL REAL COLEGIO DE ESTUDIOS SUPERIORES
DEL ESCORIAL

SEGUNDA EDICIÓN

PARTE PRIMERA

CON LAS LICENCIAS NECESARIAS

MADRID
SÁENZ DE JUBERA HERMANOS, EDITORES
Campomanes, 10
1899

MADRID.—Imp. de la Viuda é Hija de Gómez Fuentenebro, *Bordadores*, 10.

PARTE PRIMERA

ADVERTENCIA

Agotados hace tiempo los dos primeros volúmenes de esta obra, ha parecido necesario reimprimirlos para corresponder á los deseos del público, manifestados en la demanda continua de ejemplares. Las modificaciones introducidas en el texto primitivo dejan á salvo su integridad substancial, y no se refieren al plan y al método generales, ni á la esencia de los juicios literarios é históricos, ni al número de los autores mencionados.

En el prólogo de la edición anterior estaban previstos y satisfechos los reparos que la crítica seria y autorizada mezcló con sus inmerecidos elogios del presente trabajo. Aunque sería inútil repetir lo entonces expuesto, ya que va reproducido á la letra en las siguientes páginas, acaso no huelgue añadir nuevas razones en defensa del procedimiento seguido por el autor al dar cabida en el cuadro que pretendía bosquejar, no sólo á las figuras principales, sino también á las accesorias.

Algo debe de haber que justifique ese procedimiento, cuando todos los historiadores de nuestra literatura nacional, así los extranjeros como los españoles, así Bouterwek, Wolf y Ticknor como Amador de los Rios y Menéndez y Pelayo, se han resuelto á seguirlo, á pesar de que es el más enojoso y difícil — y también el más comprometido en asuntos contemporáneos. — En cualquier período y en cualquier género que escojamos por muestra, se ofrecen á la consideración, junto á una pléyade luminosa de DII MAJORES, *otras de ingenios de segundo orden, que no es posible relegar al olvido sin incurrir en un defecto imperdonable. La misma inspiración lírica, á*

despecho del anatema horaciano contra los poetas mediocres, ha tenido siempre en España gran número de representantes, en el que nadie se atreve á hacer muchas reducciones, por no exponerse á sacrificar nombres caros á las musas. ¿Cómo escribir, por ejemplo, la historia de la poesía castellana en el siglo XVI, prescindiendo de todos los autores que no estén á la altura de Garcilaso, Fr. Luis de León ó Herrera, aunque se llamen Boscán y Hernando de Acuña (el del magnífico soneto á Carlos V), Gutierre de Cetina, Jáuregui, Arguijo y Pedro de Espinosa? Viniendo al caso concreto de nuestra literatura contemporánea, no bastan para darla á conocer algunas monografías acerca de los poetas y prosistas de mayor importancia, sin citar á otros que también la tienen, aunque no tan grande, como son, entre los románticos, Enrique Gil, Pastor Díaz, el Padre Arolas, la Avellaneda y la Coronado, etc.

Al multiplicar los nombres propios, no es necesario confundir las jerarquías; y así el lector á quien sólo interese conocer la más alta, podrá orientarse muy fácilmente en esta obra con sólo atender á la distribución de materias y á los epígrafes de cada capítulo.

Resta añadir que en la presente edición se ha procurado disminuir el número de ejemplos citados en apoyo de los respectivos juicios, ya porque en muchos casos son insuficientes para apreciar el mérito de las composiciones á que pertenecen, ya por evitar la inoportuna tarea de ir analizando cada fragmento con el rigorismo de una crítica interlineal propia de los manuales destinados á la enseñanza, ya porque, á pesar de las más explícitas reservas, pueden interpretarse los elogios relativos como incondicionales y absolutos.

PRÓLOGO

El análisis, musa inspiradora del siglo que, en el decurso de las maravillosas conquistas con que va ensanchando las fronteras de la ciencia, no ha sabido dejar de la mano el escapelo y el microscopio, se interna hoy en los dominios del arte y en el alma de sus cultivadores, imponiéndoles los procedimientos de la observación experimental; reconstituye y anima las literaturas muertas, escudriñando las profundidades donde yacían sepultadas, como en infranqueables capas de yacimientos seculares, y arranca á viva fuerza sus secretos á la esfinge de lo pasado; fija impaciente en su placa fotográfica la imagen de los cambios á que vienen sometidas las creaciones del ingenio; las agrupa y colecciona en mapas sintéticos de todos tamaños y escalas, y multiplica las fuentes en que pueden saciarse la fiebre de la curiosidad vulgar y los generosos anhelos del sabio.

La crítica ha venido así á desempeñar el papel de inexorable Themis, que rectifica en su balanza los fallos del apasionamiento, y de piadosa madre que embalsama

los organismos estéticos, inmortalizando la pasajera flor de la belleza. El contingente enorme de la producción, que rebosa como un mar sin orillas con las nuevas corrientes que afluyen á su seno, hace imprescindible el uso del filtro y de la alquitara para concentrar las esencias y conservarlas libres de todo elemento corruptor y allegadizo.

Por causas de distinta procedencia, y en especial por la indolente apatía que constituye uno de nuestros caracteres étnicos, España es quizá entre las naciones cultas la más refractaria á ese impulso universal, la que con menor empeño trabaja en inventariar sus tesoros literarios, sin que le sirvan de acicate ni la conciencia del propio valer, ni el ejemplo de Alemania, Francia é Inglaterra, ni la bofetada del desdén con que la han herido tantas veces los extranjeros que no conocen nuestras glorias porque no las estudian, y no las estudian porque no disponen de otro recurso que el imposible casi de la información directa. Exceptuando á unos pocos representantes de la erudición sólida que apenas consiguen ser leídos, la generalidad de nuestros escritores no estilan otra manera de honrar al genio que la apoteosis y el ditirambo; y persuadidos de que brillan más esas luces de bengala que las del estudio paciente, malversan en labrar filigranas para un día dotes merecedoras de otro empleo.

Si en la historia de la literatura patria quedan numerosos huecos que llenar, nieblas aún no disipadas, enigmas que no alcanza á descifrar un hombre solo, aunque se llame Amador de los Ríos ó Menéndez y Pelayo, la parte contemporánea es entre todas, no la menos conocida, pero sí la que menos han tratado de ilustrar los que fácilmente podían hacerlo, como si se desdeñasen de dar importancia á hombres y cosas con que han vivido en íntima comunicación, ó como si el riesgo de la parcialidad sirviera de disculpa á tan lastimosa negligencia. Comparándola con

la oficiosidad nimia de los franceses, que cuentan por centenares el número de monografías sobre cada uno de sus autores, áun los vivos y más recientes, no creo que la elección resulte dudosa ni á favor nuestro, aunque también haya algo de extremosidad indiscreta en la exhibición de obscuros personajes é inútiles fruslerías.

¡Extraño contraste! Se rehuye la apreciación en conjunto de las letras contemporáneas, y en cambio se admiten como moneda corriente las adulaciones oficiales y las intemperancias de la censura al día, los sahumerios y las emboscadas de la prensa, en la que el velo del anónimo ú otros no tan tupidos sirven de escudo al compadrazgo y á los resentimientos del amor propio para perpetrar toda suerte de injusticias. ¿Quién duda que el poder moderador y directivo de la crítica será tanto más eficaz cuanto mayores sean sus responsabilidades y con más honrada independencia se ejercite?

Prescindiendo de esta utilidad inmediata, hay que atender á la de aquellos que no han sido espectadores del movimiento literario en el siglo presente, ó quieren refrescar y sistematizar impresiones borrosas y de fecha lejana, ó necesitan orientarse en el dédalo de publicaciones que surgen y desaparecen como relámpagos; hay que allanar el camino á la posteridad para que no le sea tan arduo el conocimiento de lo que ahora podemos consignar sin mucho trabajo.

Al impulso de tales consideraciones se despertó en mi la idea de escribir el libro que presento al público; idea realizada con gran temor á las dificultades de la empresa, sin otros medios que los de la investigación solitaria y prolija, ni otro estímulo que el de mis aficiones, acrecentadas por la atracción misteriosa de lo desconocido. Pero aún me resta la inestimable ventaja de repetir con libertad, respecto á los personajes cuyos nombres han de figurar en

estas páginas, la frase del historiador latino: *Nec beneficio nec injuria cogniti.*

Hace ya muchos años, en el de 1846, apareció una *Galería de la literatura española* en el siglo XIX, serie inconexa de apuntes biográficos con algunas noticias acerca de las obras de cada autor; pero el título y la fecha bastan para suponer las necesarias deficiencias de este ligerísimo trabajo en el que D. Antonio Ferrer del Río sólo trató de cumplir un compromiso apremiante.

Así y todo, no podía incurrir, ni incurrió de hecho, en los errores de que está atiborrada la *Historia de la literatura contemporánea en España* [1], escrita en francés por el monomaniaco y cejijunto clerófobo Gustavo Hubbard, de la cual dieron buena cuenta en su día dos eminentes críticos españoles, Manuel de la Revilla y Federico Balart. No se trata de esas pretericiones que pueden disimularse en un extranjero, ni de esos desatinos que indican sólo falta de estudio ó de fijeza; se trata de un criterio sistemáticamente absurdo y de un desconocimiento total de la materia, caracterizados por Revilla con suma lucidez: «Racionalista y radical, Mr. Hubbard condena sin apelación todo lo que de su ideal se aparta; y lejos de colocarse en el punto de vista sereno é imparcial que es propio de la historia, desdeña y rechaza todo lo que no se adapta al molde de sus ideas; lo cual es un criterio que puede ser útil en política, pero que no lo es en literatura ciertamente. En la apreciación de las obras literarias se debe hacer que siempre predomine el punto de vista estético, relegando al segundo término los principios políticos, religiosos y sociales; de otro modo, el escritor se expone á ser

---

[1] *Histoire de la littérature contemporaine en Espagne, par Gustave Hubbard.* París, 1876. (De la *Bibliothèque Charpentier.*) Un volumen en 12.° de 422 páginas.

injusto y á preferir una obra mediana porque conforma con las tendencias de su espíritu, á una obra maestra que las contradice... A esta preocupación política, á este imperio absoluto de las ideas preconcebidas, se une en el libro de Mr. Hubbard una ignorancia de los hechos casi constante, que proviene, sin duda, de que el autor no se ha tomado el trabajo de recurrir á las fuentes originales, ni de ponerse al corriente de nuestro movimiento literario. De aquí omisión de escritores y obras de gran importancia; transcripciones inexactas de nombres propios; menciones de obras que no lo merecen; testimonios de aprecio otorgados en igual medida á obras de primer orden y á producciones que nada valen; en resumen, errores de todo género que despojan al libro de todo valor histórico y le hacen ser un guía infiel y engañoso, que harán bien en no seguir á ciegas los franceses que deseen conocer nuestra literatura contemporánea [1].» Y claro está que la tal historia con sus formidables desatinos ha de desagradar doblemente á los lectores españoles que son capaces de comprenderlos, y para los cuales, no sólo resulta incompleta, sino positivamente inútil, á no ser que la tomen en las manos como motivo de risa y pasatiempo, y yo no aconsejaré á nadie que así lo haga.

Mucho más que del empecatado autor francés y de Ferrer del Río he podido entresacar de algunos estudios que figuran en la espléndida antología de *Autores dramáticos contemporáneos* [2], verdadero monumento erigido á

---

[1] *Críticas de D. Manuel de la Revilla*, segunda serie, páginas 30-31. El artículo de que está tomada la cita se insertó en la *Revista Contemporánea* (30 de Octubre de 1876).

[2] *Autores dramáticos contemporáneos y joyas del Teatro español del siglo XIX. Única edición. Contiene el retrato, la biografía y juicio crítico, y la obra más selecta de cada uno de los autores del Tea-*

las glorias del Teatro español por el ilustrado escritor y poeta D. Pedro de Novo y Colson, del libro del marqués de Molins acerca de Bretón de los Herreros, de la monografía de D. Manuel Cañete acerca del duque de Rivas, y de otras más ó menos interesantes; pero la luz con que se han esclarecido ciertos temas parciales no impide que el general de toda nuestra moderna literatura esté aún inexplorado y envuelto en caliginosas lobregueces.

La misma preocupación que ha retraído de penetrar en él con paso firme á personas más competentes que yo, contribuirá á que se censuren el método de composición que desde un principio creí necesario adoptar, el relieve dado á los grupos de figuras secundarias, las series de nombres propios, la puntualizada descripción de pormenores, y algo más que desdeñan los amigos de generalidades fantásticas y vacías. He de recordar, no obstante, en mi descargo, que las grandes manifestaciones artísticas encarnadas en colosos como Shakespeare, Calderón y Goethe, suponen casi siempre el período de preparación

---

tro moderno, con un prólogo general del Excmo. Sr. D. Antonio Cánovas del Castillo... Dos volúmenes en folio menor... (Madrid, 1881-1882.) Los juicios que comprende la obra son: *El Duque de Rivas*, por D. Manuel Cañete; *Don Antonio García Gutiérrez*, por D. Cayetano Rosell; *Don José Zorrilla*, por D. Isidoro Fernández Flórez; *Don Ventura de la Vega*, por D. Juan Valera; *Don Narciso Serra*, por D. José Fernández Bremón; *Don Juan Eugenio Hartzenbusch*, por D. Aureliano Fernández-Guerra y Orbe (tomo I); *Don Francisco Martínez de la Rosa*, por D. Marcelino Menéndez y Pelayo: *Don Tomás Rodríguez Rubí*, por D. Jacinto Octavio Picón; *Don Manuel Bretón de los Herreros*, por el marqués de Molins; *Don Antonio Gil de Zárate*, por el marqués de Valmar; *Don Gaspar Núñez de Arce* (de Menéndez y Pelayo), *Don Adelardo López de Ayala* (de Picón), *Don Manuel Tamayo y Baus* (de Fernández Flórez), y *Don José Echegaray*, por D. Luis Alfonso (tomo II).

en que interviene una muchedumbre obscura y numerosa, al modo que en las transformaciones del suelo y en la fabricación de las islas madrepóricas se consume la actividad lenta y colectiva de infinitos pólipos. Y si los genios no nacen por generación espontánea, ni habitan en un mundo distinto del en que se mueven los demás hombres, tampoco desaparecen sin dejar estampada su huella luminosa en los artistas de menor vuelo, y sin que, como el sol, hayan hecho vibrar los átomos esparcidos en torno de su esfera.

Además, la vida en todos sus órdenes, sin exceptuar el del arte, es compleja y multiforme, comprende una gama variadísima de accidentes y matices que no cabe simplificar por abstracción, y se difunde, como la savia, en árboles de diferente altura y en flores de distinto aroma. Si la historia ha de copiar exactamente la realidad de los hechos, no hará bien en proceder por saltos donde hay puntos de sucesión y enlace, ni en buscar la recta inflexible donde las leyes de la naturaleza señalan curvas ondulantes y caprichosas, ni en aspirar á la simetría ficticia de lo grande donde reina una desigualdad que no carece de su natural y propia harmonía.

Es más lucido, y halaga más la pereza de algunos lectores, amplificar en pomposas y altisonantes cláusulas los datos generalmente conocidos, que allegar otros nuevos y de difícil adquisición; pero también tiene sus quiebras el sacrificar la solidez del fondo al buen éxito inmediato y á la ostentación lírica, y el construir sobre movediza arena castillos fantásticos que se desmoronan á poco que los roce el ala del tiempo.

No todos los autores menos notables juzgados en las páginas que siguen, pueden colocarse en segunda fila, ni aun extendiendo mucho los límites de la benignidad. Lo que me determinó á descender á otras categorías inferiores

fué el no tratarse aquí del mérito absoluto, sino del relativo, la aceptación que consiguen y la importancia que así adquieren ciertas obras desprovistas de uno y otro, la exuberante fecundidad de la materia, y el interés que para los que hoy vivimos ofrecen las particularidades relacionadas íntimamente con los hombres y la sociedad de nuestros días.

El presentar grupos completos en vez de personalidades aisladas é independientes, trae la ventaja de que por aquel medio se determinan mejor el aspecto externo y social de la literatura, y su representación histórica como signo de las inclinaciones y del carácter general de una época. Aunque los imitadores sin inspiración propia no mereciesen ser tomados en cuenta por el valor intrínseco de sus obras, deberían serlo en cuanto testifican con ellas la difusión y resonancia de cada género literario, y sirven de base á las inducciones de la crítica científica en lo que ésta tiene de admisible y racional. Es bien sabido que las teorías y el ejemplo de Taine, extremados por sus secuaces, tienden á convertir la historia de una literatura en historia de la psicología de un pueblo, considerando el libro como un documento para conocer á los hombres, y preconizando la crítica sociológica, así como Sainte-Beuve introdujo y practicó la biográfica. Pero los mantenedores de estas novedades se han olvidado frecuentemente de lo principal, que es el análisis de la obra en sí misma, y se han propuesto explicar su formación más bien que aquilatar y hacer sentir sus bellezas, fin último al que debe dirigirse lo que llama Guyau [1] *el trabajo preparatorio de la crítica científica.* Por mi parte, ni he tratado de seguir los procedimientos del nuevo sistema bautizado por

---

[1] *L'Art au point de vue sociologique*, pág. 47. (París, 1889.)

Hennequin con el nombre de *Esthopsicología*, y que lleva á las letras la aridez de las fórmulas algebraicas [1], ni me he ceñido á la apreciación meramente retórica y formalista de las producciones literarias, con las cuales pueden y deben ser estudiados el artista que las crea y el público que las admite ó rechaza.

Otro escollo no más fácil de salvar ofrecía la especificación del argumento en los dramas, novelas y demás obras similares; pues mientras los unos hacen gala de prescindir de él, contentándose con vagas alusiones, inteligibles sólo para los que lo conocen de antemano, hay quien lo diseca con la fastidiosa prolijidad de un entomólogo, de lo cual se ven en Zola ejemplos elocuentes. Adoptar una práctica media equidistante de ambos extremos; evitar la repetición de aquello que no ignora ningún español medianamente versado en la literatura patria; concentrar en breves rasgos sintéticos lo que baste á dar idea de la acción, del plan á que obedece y de la forma externa, simplificando las indicaciones á medida que son más excusadas ó menos importantes: tal es el criterio á que me he procurado conformar, seguro de no haberlo conseguido siempre.

El título de LITERATURA ESPAÑOLA EN EL SIGLO XIX exige también una aclaración, que será la última. Entiendo aquí la Literatura, no en su más amplio concepto, sino en cuanto significa el arte que tiene por fin inmediato la manifestación de la belleza y por instrumento la palabra, y doy por excluídas la oratoria y la didáctica, en las que el efecto estético va subordinado á la utilidad. Esta limitación, fundada en la naturaleza misma del asunto, que, entendido de otro modo, apenas podría desenvolverse en

---

[1] Léase como prueba el ensayo acerca de Víctor Hugo que incluye Hennequin en un apéndice á su libro *La Critique Scientifique*, pág. 225-243. (París, 1890.)

numerosos y dilatados volúmenes, no se extiende á los géneros en prosa que participan del carácter desinteresado de la Poesía. Y como en el siglo presente han sido los Schlegel, los Macaulay, los Sainte-Beuve y Durán heraldos de toda renovación literaria, auxiliares poderosos del progreso artístico, magos descubridores de mundos incógnitos, por los que después han podido explayarse la fantasía y el sentimiento, vendrán á completar cada una de las partes en que se divide esta historia sendos capítulos sobre la crítica literaria y sus más caracterizados representantes.

Colegio del Escorial, 22 de Abril de 1891.

PARTE PRIMERA

CAPÍTULO PRIMERO

EL CLASICISMO DE LA POESÍA LÍRICA

Quintana y Nicasio Gallego.

AL comenzar la presente historia de LA LITERATURA ESPAÑOLA EN EL SIGLO XIX, no han sido pocas mis vacilaciones sobre el punto de partida que en resolución debería adoptar, más que por aparecer él incierto y vago, por la circunstancia gravísima de haberse publicado, y andar en manos de todos los eruditos, el magistral estudio del señor marqués de Valmar con que va encabezada la colección de *Poetas líricos del siglo XVIII* en la *Biblioteca de Autores Españoles* [1]. Aunque no sean convincentes las razones en que el ilustre crítico se apoya para encerrar en el período literario de que trata nombres y glorias de otro poste-

[1] En el primer tomo de la colección (LXI de la Biblioteca) se halla el *Bosquejo histórico-crítico de la poesía castellana en el siglo XVIII*, de cuyos últimos capítulos he entresacado una parte de lo que en este mío y en los dos siguientes irá viendo el lector, añadiendo de propia cuenta muchos datos que indicaría bien una comparación minuciosa y que no es necesario especificar. Hay otra edición más reciente del trabajo del Sr. Cueto, incluída en la *Colección de escritores castellanos*. (*Historia crítica de la poesía castellana en el siglo XVIII*... Madrid, 1893. Tres volúmenes.)

rior, recelaba yo mucho que esta primera parte de mí obra no pareciese sino repetición cansada é inútil, por falta de novedad en los juicios y las investigaciones.

Pero ha pesado en mi ánimo, más que semejante consideración, el deseo de no dejar incompleto el estudio que voy á comenzar; pues no era posible conocer la revolución literaria que se verificó más tarde, sin poner á la vista sus precedentes, ni hablar de la literatura española en el siglo XIX omitiendo lo que en el orden lógico y cronológico le sirvió de base y principio. Cierto que las ideas no se ajustan en su manifestación á los límites precisos de una fecha determinada; mas sobre caer la que hemos adoptado como inicial bajo nuestra jurisdicción inmediata, no hay ni puede haber división absoluta entre dos épocas tan unidas entre sí y en todo tan semejantes. El liberalismo de hoy radica en el del 93; la obra de demolición, sistematizada por los enciclopedistas, continúa sin variar esencialmente de carácter, y lo que se llama espíritu del siglo XVIII coincide en gran parte con el del XIX, que aumentó la herencia recibida con las grandezas y los desaciertos propios. No necesito extender estas analogías al terreno literario; porque, aun no siendo muy notables por lo que á España respecta, ¿cómo hubiéramos pasado de un extremo á otro, de Boileau y Voltaire, á Dumas y Víctor Hugo, sin un lazo de unión, que es precisamente lo que entre nosotros representó el clasicismo en su decadencia?

Como encarnación de él la más perfecta; como maestro y guía de una juventud que después llenó lo mismo el Parlamento que las Academias; como cantor, en fin, del progreso y Tirteo de nuestra independencia nacional, merece Quintana [1] un puesto preferente,

---

[1] D. Manuel José Quintana nació en Madrid el día 11 de Abril de 1772. Hizo los estudios de segunda enseñanza en Córdoba, de donde pasó á Salamanca, terminando aquí su carrera

que nadie entre sus contemporáneos puede disputarle. En mal ó en bien, ninguno quizá entre los poetas españoles ha alcanzado tal prestigio y tan decidida influencia en la opinión pública; llegando á ser sus versos, merced á las circunstancias, no las notas perdidas del sentimiento individual y solitario, sino verdaderos manifiestos de guerra y programa de un partido político que entonces empezaba á organizarse. Los servicios que le prestó Quintana, junto con el triunfo de aquél y la longevidad de éste, contribuyeron mucho á formar esa auréola y esa veneración casi idolátrica que le hacían invulnerable, sustituídas á la larga por el justo y desapasionado criterio de la verdad.

No se hable de colocar á Quintana dentro de una escuela, ni de llamarle poeta clásico en el sentido propio de la palabra; porque ni de la tradición salmanti-

---

de Derecho, y adquiriendo estrechas relaciones de amistad con Meléndez y Cienfuegos. Para el certamen promovido en 1791 por la Academia Española presentaba ya su ensayo de poema didáctico *Las reglas del drama*, que no obtuvo el premio. En 1806 comenzó á publicar las *Vidas de españoles célebres*. En Diciembre de 1808, y á consecuencia de la agresión napoleónica, hubo de salir de Madrid para Sevilla, confiriéndole la Junta Central cargos muy importantes, que contribuyeron á aumentar su celebridad. Sus ideas liberales le valieron á la venida del rey Fernando la persecución y el destierro, y después de una efímera rehabilitación volvió á sufrirlo en Extremadura hasta 1828.—Al promulgarse el *Estatuto* en 1834 fué nombrado Prócer del Reino, y dos años después Presidente de la Dirección de Estudios, título que se convirtió en el de Director general de Instrucción pública. Durante el bienio progresista (1855) obtuvo el honor, no concedido hasta entonces en España á ningún otro poeta, de ser coronado públicamente en el Palacio del Senado. Murió el 11 de Marzo de 1857.—Entre los estudios consagrados á Quintana descuella el discurso de recepción en la Academia Española por el Excmo. Sr. D. Leopoldo Augusto de Cueto, marqués de Valmar, tan acertado en sus ideas como gallardamente escrito. (*Discursos leídos en las recepciones públicas que ha celebrado desde 1847 la Real Academia Española*, tomo II, páginas 133-175. Madrid, 1861.) Pueden leerse también el prólogo á las *Obras inéditas* del insigne poeta, por D. Manuel Cañete; la Conferencia pronunciada por el Sr. Menéndez y Pelayo en el Ateneo (curso de 1886-87) (*D. Manuel José Quintana.—La poesía lírica al principiar el siglo XIX*. Madrid, 1887), y el libro del escritor cubano Enrique Piñeyro, *Manuel José Quintana.—Ensayo crítico y biográfico*. (Chartres, 1892.)

na conservó huella, ni conoció más clasicismo que el dos veces contrahecho de Voltaire y sus imitadores. Discípulo de Meléndez Valdés y de Cienfuegos, queda mucho de personal é independiente en Quintana y en su musa austera y varonil, enemiga de los melindres voluptuosos y de la afectación bucólica, inquieta hasta encontrar nuevos horizontes que presentía, y en los que estaba destinada á ostentar su elevación y grandeza. No era Quintana hombre para malgastar rimas convirtiéndose en chichisveo de una Filis desdeñosa, ni su energía indomable podía seguir por ese camino al afeminado Meléndez. Algo más se aproximaba su índole poética á la de Cienfuegos, á cuyos manes dedicó en 1813 la colección de sus poesías; pero sin perjuicio de insistir sobre esta semejanza, confesada por el cantor de la imprenta, y que en vano quieren negar sus admiradores, reconozcamos desde luego que las abstracciones filosóficas y falsamente sentimentales del uno se transforman esencialmente en manos del otro, perdiendo con su indecisión y nebulosidad muchas de las imperfecciones artísticas que las afeaban.

No es tan discutido el influjo de Herrera sobre Quintana, aunque para apreciarlo debidamente debe consultarse la primitiva edición de las odas á *España libre* [1], en la que se ven estrofas enteras, suprimidas después, con notables reminiscencias del estilo y del lenguaje propios de la escuela sevillana y de su fundador. Admiraba en él Quintana lo robusto y solemne de la entonación, lo majestuoso y selecto de las formas; no así el carácter eminentemente religioso, que le hería en sus preocupaciones de secta y en el indiferentismo volteriano de que siempre hizo alarde.

---

[1] Léase una curiosa carta de D. Adolfo de Castro al señor D. Angel Lasso de la Vega en *La Ilustración Española y Americana* (año 1877, volumen I, núm. 4.º)

Pero ya hemos dicho que el presunto imitador de Herrera, el amigo de Meléndez y Cienfuegos, obedecía más al propio que al ajeno impulso, dejándonos en cuantos géneros cultivó, pruebas de una originalidad vigorosa, de un espíritu creador, entero é inflexible.

Quintana fué ó quiso ser en sus primeros días el poeta del amor y de la hermosura, acaso por exigencias de la moda y no de la vocación; y arrojando lejos de sí el tentador recuerdo de Meléndez, abandonó al Adonis con pellico para extasiarse ante la realidad del placer, que habla á los sentidos con halago mórbido y acariciador. De aquí nacieron las odas *A Célida*, *La danza*, *A Luisa Todi*, *A la hermosura*, y hasta el canto fúnebre *En la muerte de la Duquesa de Frías* [1]. En vano llamó una vez el poeta á la belleza, sin el atractivo del sentimiento,

> ..... Flor inodora,
> Estatua muda que la vista admira
> Y que insensible el corazón no adora.

Todos sus versos transpiran un materialismo crudo y un entusiasmo por la forma plástica que desvirtúan la fuerza, si alguna tiene, de esa declaración. El amor espiritualista y cristiano, la platónica delicadeza del Petrarca y Ausías March, la ingenuidad pudorosa de Garcilaso, son muy ajenos á la inspiración erótica de Quintana, que añade otras nuevas á las audacias de Batilo, acercándose á las de Parny. Y no es que pretendamos calificar de obscenos tales desahogos, pues no ofrecen ninguna expresión francamente deshonesta, sino que la ausencia del *alma* (para decirlo en una sola

---

[1] No incluído, como ni otras poesías del autor, en la edición de Rivadeneira (*Obras completas del Excmo. Sr. D. Manuel José Quintana*. Madrid, 1852. *Biblioteca de Autores Españoles*, tomo XIX.)

frase) da á su poesía ese tono sensual que no nace precisamente del afecto ardoroso y de la pasión avasalladora.

Alguien acusa á Quintana, por el contrario, de razonador y frío en sus composiciones amorosas, lo que no deja de tener su fundamento. ¿Será que instintivamente nos desagrade ver aprisionada en las redes de Venus la inspiración libre y arrebatada de las odas patrióticas, ó que verdaderamente sea afectación aquel derroche de admiraciones y de imágenes ante los altares de la belleza? De cualquier modo, la estrofa grandilocuente y heroica con que Quintana sustituyó el metro y estilo de las antiguas canciones y las églogas del siglo XVIII, descubre cuáles eran en realidad sus inclinaciones, y cuál el empleo que había de darles.

En la confusa y universal revolución que entonces conmovía las creencias y las instituciones tradicionales, no se limitó el gran poeta á sentir el sacudimiento con la ciega sujeción de las almas vulgares, sino que, convirtiéndose en propagandista de los nuevos dogmas políticos y sociales, hizo que resonaran en las cuerdas de su lira los odios profundos, las inciertas aspiraciones, los gritos de guerra que palpitaban en el corazón de la sociedad naciente. No era escéptico al modo de Moratín y su grupo, ni se contentaba con la negación tibia, porque el horror al vacío moral constituyó su distintivo y preocupación más constantes. Dotado de un gran amor á la verdad y al bien, aunque tuviera la desgracia de desconocerlos, de una rigidez espartana y opuesta á todo linaje de transacciones y eclecticismos, no es extraño verle tan insistente y tenaz en el apego á aquellas ilusiones que le inspiraron sus primeras lecturas.

No fueron otras que las del enciclopedismo francés, cuyo influjo trastornó sus poderosas facultades, sumergiéndole en un estado de exaltación, origen de las diatribas y apóstrofes de que llenó sus por otra

parte admirables odas. El espectáculo de un Trono envilecido y caduco contribuyó también, tanto como las tragedias de Alfieri y las obras de Voltaire, á aumentar en Quintana el amor á la libertad de Roma y Atenas, y el odio á los tiranos ideales que turbaban sus sueños, y contra los que asestó los tiros de su encono y su vengadora palabra.

Todo á humillar la humanidad conspira:
Faltó su fuerza á la sagrada lira,
Su privilegio al canto
Y al genio su poder...

Así comenzaba la apoteosis de Juan de Padilla el futuro vate de la independencia española. Siguiendo fiel las huellas de los calumniadores de España; ciego hasta el punto de desconocer lo que hizo por la civilización la patria de Pizarro y Hernán Cortés; no queriendo ver en el siglo de oro de nuestra grandeza más que

á un odioso tropel de hombres feroces
colosos para el mal,

¿cómo pudo sentir Quintana ese amor á la patria que tan enfáticamente pondera,

¡Patria! nombre feliz, numen divino,
Eterna fuente de virtud, en donde
Su inextinguible ardor beben los buenos!?

Al buscarla sólo encuentra en torno de sí un *simulacro yerto*, y en la interminable serie de nombres ilustres que encierra nuestra historia, *uno sólo* también que detenga su cólera. Hermoso es, sin duda, este canto *A Juan de Padilla;* pero tanto absurdo y tanta contradicción sublevan el ánimo más tolerante y más amigo de la belleza artística.

Esta apoteosis de las comunidades de Castilla, cuyo

carácter bastardeaba absolutamente el poeta; estas insensatas calumnias contra lo que hay de más venerando para todo español, fueron los preliminares de nuestras posteriores discordias y del menosprecio con que nos miraron las naciones, muy principalmente nuestras colonias americanas. Como secretario de la Junta Central, y en el Manifiesto que á ellas se dirigió, tuvo más tarde el cantor de Padilla ocasión de explanar ese cúmulo de injurias contra la metrópoli, que tal cosecha de lágrimas é infortunios llevaron consigo. ¿Cómo extrañar que los súbditos, impacientes por sacudir el yugo de la dominación española, y los extranjeros, interesados en afearla con los más negros colores, repitiesen lo que había dicho un hombre universalmente tenido por nuestro primer poeta nacional?

Iguales ó mayores desatinos nos sorprenden en la oda *A la Expedición española para propagar la vacuna en América*, donde aparecen vestidas con el ropaje de un arte deslumbrador las utopías del *Contrato social* y la inocencia primitiva, y sobre todo en ese proceso jurídico de la monarquía castellana en los siglos XVI y XVII, manchado con las hieles del sarcasmo y de la más tremenda injusticia, que se llama *El Panteón del Escorial*. Sólo acertaba á atenuar el *crimen* de nuestras conquistas en el Nuevo Mundo con la siguiente consideración:

> .....Ya en estos días
> No somos, no, los que á la faz del mundo
> Las alas de la audacia se vistieron
> Y por el ponto Atlántico volaron;
> Aquellos que, al silencio en que yacias,
> Sangrienta, encadenada te arrancaron.

En cuanto al invicto Carlos y al Rey Prudente, ¿quién los conocerá en los retratos de Quintana? ¿No es un pecado contra la estética ese radical falseamiento de la verdad, aun en la suposición de que no

se manifestara entonces tan elocuente como hoy en día?

Para mayor desdicha, los versos del insigne poeta formaron esa atmósfera de odios antipatrióticos, aún no disipada, que se infiltró en el ánimo de la multitud con la historia progresista, ayudada por los vándalos de la literatura demagógica. Disculpan á Quintana la firmeza de sus convicciones y la tristísima perversión de las ideas, que á todas partes llegaba, y que conmovía los más firmes y robustos entendimientos; mas, por lo mismo que aún subsisten en parte algunos de los errores que patrocinó, por lo mismo que se confunde su fama de autor indiscutible con sus equivocaciones lastimosas, tiempo es ya que los ditirambos de relumbrón cedan el puesto á la crítica racional.

Admiremos casi sin reserva los arranques sublimes de la oda *Al mar*, y hasta demos al olvido, si es posible, algunas alusiones que deslucen el fondo y la forma del canto *A la imprenta*, lleno de majestad y vehemencia, aunque juzgándolo hoy fríamente, y sin atención á las circunstancias, nos parece hinchado y de vulgares ideas. El progreso, la libertad, la filantropía cándida, con todos los restantes ideales de club y palabras de pie y medio, tan desacreditados por el intemperante abuso de la patriotería, eran para Quintana temas nuevos, y tienen en su boca el mérito de la originalidad y la brillantez áurea de su lenguaje poético.

No hay duda tampoco que Quintana fué hombre honrado y de generosas aspiraciones; que al expresarlas no lo hacía sin comprenderlas y sentirlas; pero ¡qué infantiles y como de aula de Retórica no resultan sus entusiasmos! En la obra de Gutenberg veía sólo la cuna de la libertad humana, no reparando en todo eso que ha podido execrar más tarde otro gran poeta [1], no en verdad meticuloso ni reaccionario.

---

[1] Augusto Barbier, *Yambos*.

Del Quintana progresista y humanitario sólo quedan en pie unas pocas estrofas arrancadas al olvido; las suficientes para deplorar que su musa, en vez de perderse entre las brumas de horizontes inciertos y adivinaciones ilusorias, no se elevara más alto, hasta la región en que viven como águilas del pensamiento *los que han cantado para todos y para siempre*. En cambio el poeta de la patria, el de las odas *Al combate de Trafalgar*, *Al armamento de las provincias españolas contra los franceses* y *A España después de la revolución de Marzo*, se agiganta con el transcurso del tiempo, y ya hoy le podemos contemplar como un héroe de la gloriosa epopeya con que se abre, al comenzar el siglo presente, el libro de nuestra historia nacional.

¡Dichoso él en unir su corona de artista á las de Bailén, Zaragoza y Albuera, en confundir su personalidad y su nombre con los del pueblo admirable que renovó los *lauros de Salamina y de Platea* en lucha con el tirano de la Europa subyugada! La inspiración de Quintana se enciende, se exalta y centuplica; es la espada de fuego que triunfaba contra Mesenia, puesta al servicio de la justicia y del deber. No importa que se contradiga á sí mismo evocando las glorias de su nación el que ciegamente la escarneció en la persona de sus Reyes y capitanes; su corazón de español ahoga sus aberraciones de sectario y le obliga á decir en un rapto de enajenamiento sublime:

Desenterrad la lira de Tirteo,
Y el aire abierto á la radiante lumbre
Del sol, en la alta cumbre
Del riscoso y pinífero Fuenfría,
Allí volaré yo; y allí, cantando
Con voz que atruene en derredor la sierra,
Lanzaré por los campos castellanos
Los ecos de la gloria y de la guerra.
¡Guerra, nombre tremendo, ahora sublime,
Unico asilo y sacrosanto escudo

Al ímpetu sañudo
Del fiero Atila que á Occidente oprime!
¡Guerra, guerra, españoles! en el Betis
Ved del tercer Fernando alzarse airada
La augusta sombra; su divina frente
Mostrar Gonzalo en la imperial Granada,
Blandir el Cid su centellante espada,
Y allá, sobre los altos Pirineos,
Del hijo de Jimena
Animarse los miembros giganteos.

Como Teodoro Kœrner en Alemania, unió Quintana entre nosotros los gritos de su indignación al estruendo del combate, y lanzó los dardos de la poesía contra el alcázar de la ambición napoleónica. Como Kœrner, llama en ayuda del honor oprimido á los paladines de la Edad Media; y si no murió, como él, en los campos de batalla, fué á lo menos, con sus patrióticas canciones, el clarín guerrero que despertó las iras del león español y le alentó en la titánica y desigual contienda. No quiere esto decir que Quintana conmoviese el ánimo de la muchedumbre, incapaz de comprenderle, y que tuvo sus cantores anónimos ajenos enteramente á las profundidades del arte literario; pero sin duda contribuyó á que no engrosasen el partido del usurpador hombres que se movían en esfera más elevada, y más accesible por lo mismo á la tentación.

Este es su título de gloria y á la vez su derecho á la indulgencia de la posteridad, que acaso llegue á condonarle sus extravíos en obsequio á sus honradas intenciones. Lo que no conseguirá nunca es el nombre de poeta nacional en toda la extensión de su significado, porque sólo en parte comprendió é interpretó el espíritu de la raza, ocultándosele lo más esencial y característico.

Resta considerar en Quintana como poeta las prendas de la forma exterior, por las que ha sido igualmente objeto de muy encontrados juicios. Contra los

que le censuran en demasía por los atrevimientos y novedades que introdujo en su estilo, deben recordarse las palabras con que él defendía á Cienfuegos: «Todo poeta que tiene que formarse una dicción, porque la que encuentra hecha no le basta para la expresión de lo que siente ó de lo que pinta, por más esmero que ponga se resiente siempre de la predilección que da á ciertas expresiones ó palabras que, por repetidas ó por poco conformes al estilo y gusto común, constituye lo que se llama *afectación* ó *manera*. Herrera tiene la suya, Meléndez la tiene también, y á Cienfuegos ha sucedido respectivamente lo mismo [1].» Quintana, que tiene con este último semejanza muy notable, se vió, como él, en la casi imposibilidad de acomodar á los antiguos moldes el cúmulo de ideas que hervían confusas en su mente, y se decidió á romperlos sin escrúpulo antes que á torcer el curso natural de su inspiración. Mucho más parco y disculpable en el procedimiento que su inmediato antecesor, todavía son de condenar en sus obras poéticas bastantes pecados contra la gramática y la rima que no tienen defensa posible, nacidos quizás de la irreflexión y que habrían desaparecido con el estudio y con los años.

Incorrecciones de este y de otro género, que preludian ya las del romanticismo, son en Quintana cosa más frecuente de lo que se piensa, como sin dificultad se demostraría con un recuento de prosaísmos y antítesis rebuscadas, de frases equívocas, viciosas por su origen ó construcción, inútiles y obscuras, de ripios más ó menos manifiestos, de repeticiones vacías, y de toda esa serie de tropiezos que ofrece de suyo el idioma de la poesía, y de los que sólo triunfa la espontaneidad, unida al esmero y la delicadeza más exquisitos [2].

---

[1] *Sobre la poesía castellana del siglo XVIII*, artículo VI.

[2] Como estas afirmaciones producirán escándalo en los que todo lo juzgan de oídas y *a priori*, citaré en mi apoyo algunos ejemplos. De la oda *A Juan de Padilla: Llama de gloria de re-*

Verdad que, á despecho de todo, admira y admirará siempre á cuantos entiendan la lengua de Castilla el vate robusto é inspiradísimo, el versificador numeroso y espléndido, porque lo es Quintana en medio de sus descuidos imperdonables.

Para apreciar lo que le han perjudicado, hágase la comparación de odas con odas y de unos fragmentos con otros, de aquellos que insensiblemente se pegan al oído menos delicado, y que por eso mismo viven en la memoria de todos, con los en que un verso ó una frase bastan para eclipsar la hermosura de una idea ó la gallardía y transparencia de una imagen.

Lo contrario sucede con otro poeta menos fácil y de menores alientos, pero que emuló los triunfos de Quintana con el incesante culto de la forma; poeta á quien puede leerse de seguida y sin cansancio, ya que no nos ofrezca las deslumbradoras perspectivas y los vuelos sublimes reservados al genio creador. Con estas palabras he nombrado á D. Juan Nicasio Galle-

---

pente ardía—Honor, constancia y libertad sonando, dos versos con que nos encontramos en la primera estrofa. Habría que copiar algunas enteras para hacer resaltar los defectos de más bulto, y así sólo citaré nombres y epítetos forzados, impropios ó traídos por el consonante: *grandes ecos* (esta palabra no significa lo que aquí y en otros pasajes quiere decir el poeta), *lúgubre alarido... horroroso, nuestra playa triste* (por España), *infelice frente, el genio feroz de la impía guerra, discordia pérfida* (en este lugar no tiene sentido), *bronce tronante, viento sacudido que dilata en ecos el horror*, etc., etc. De ripios y versos insonoros hay muestras como la siguiente: *Vuela y ahuyenta la espantosa plaga—que me insulta y me amaga.* No acudiremos á los ensayos de sus mocedades para aumentar este catálogo, sino á su magnífico canto *Al armamento de las provincias españolas*, que comienza así: *Eterna ley del mundo* aquesta sea—*En pueblos ó cobardes* ó estragados—Que ruede á su placer *la tiranía;* tras lo cual viene la *atroz porfía* el *dedo augusto*, el *vicioso y mísero abandono*, el *cetro abominable*, el *genio atroz del insensato Atila*, y rimando con un *atreve* y un *desiertos* la infelicísima conclusión de la segunda estrofa, de la que no queremos pasar. Recuérdese, finalmente, el abuso de calificativos estériles como *atroz, bello, hermoso*, que se nota en los mejores rasgos líricos del gran poeta, y acaso se tendrá por indulgente silencio lo que aparenta ser acusación injusta y desmedida.

go [1], á quien no cuadra tan mal como á Quintana el nombre de *clásico*, si bien es lo bastante original y libre para que no le consideremos formando parte de la llamada escuela salmantina, escuela ideal y quimérica, en la que malamente, y sólo por razones de localidad y cronología, se suelen agrupar ingenios de opuestísima índole.

Pese á todas las apariencias en contrario, jamás habría subscrito Gallego las odas *A España libre;* jamás confundirá las estrofas de aquél con las de Quintana quien se precie de conocer estilos. La entonación firme y heroica es común á los dos autores, porque también eran muy semejantes los asuntos en que se inspiraron; pero, salva esta aproximación forzosa, cada cual siguió su derrotero propio, llena la mente del primero de presentimientos y audacias, á los que no dudó sacrificar la independencia del arte; influido el segundo por la pereza de un egoísmo literario, que le permitía limar y discutir ápices, no así descender al candente y agitado terreno de la discusión. Tan esclavo el uno

---

[1] Nació en Zamora el día 14 de Diciembre de 1777. Hizo sus estudios en Salamanca, donde se ordenó de sacerdote, pasando más tarde á la corte, y aquí fué nombrado Director de los pajes de S. M. En Madrid frecuentó, como muchos otros literatos, la famosa tertulia de Quintana sin darse á conocer por sus obras poéticas hasta que compuso en 1807 su oda *A la defensa de Buenos Aires*. Diputado á Cortes en las Constituyentes de Cádiz, confinado en 1814 por sus conocidas ideas liberales y distinguido en la segunda época constitucional con el nombramiento de Arcediano de Valencia, fué nuevamente desterrado á Francia, regresando en 1828. Académico de la Española en 1830, de la que llegó á ser Secretario perpetuo, residió constantemente en Madrid desde el año 1833 hasta el de 53, que fué el de su fallecimiento. La primera edición de las poesías de Gallego, ordenada por el poeta cubano D. Domingo Delmonte (Filadelfia, 1819), es incorrecta y pobrísima; otra hay publicada por la Academia de la Lengua (Madrid, 1854), que sirvió de base á la incluída en el tomo III de *Poetas líricos del siglo XVIII* (Madrid, 1875), en la que figura, no obstante, tal cual poesía inédita. Merece consultarse el *Elogio* de Gallego por D. Antonio Arnao, leído en sesión académica por su autor é inserto en la *Revista Europea* (tomo VIII, segundo semestre de 1876).

como dueño el otro de la pasión y el temperamento, su poesía es, respectivamente, arrebatadora y desigual, ó brillante y esmeradísima. Quintana empieza por sentir antes de pensar, y Gallego piensa antes de sentir; conmueve aquél más pronto y más hondamente; hace éste percibir á los lectores cultos el placer de más íntima y acendrada belleza.

El estudio rigió constantemente y con tal imperio y severidad la musa de Gallego, que no se descubren en ella esas caídas, traidor acompañamiento de la afectación, por las que tantas veces resultan desairados los poetas de artificio y de escuela. Escribió muy poco, quizás intencionadamente; pero como profundo conocedor de sí mismo y del modo con que había de brillar sin rivales, imprimió en eso poco el sello de la perfección. No le faltaban el apasionamiento cordial y la fantasía poderosa, patrimonio de los verdaderos líricos, y por otra parte supo dar empleo tan acertado y seguro á sus nativas facultades, que las sublimó á la encumbrada esfera donde no hubiesen podido llegar abandonadas á sí mismas.

Cuatro ó cinco composiciones, las primeras que salieron de su pluma, han bastado para conquistarle el renombre inmortal de que meritísimamente disfruta, y contra el que no se han atrevido ni la envidia ni el desabrimiento: una oda *A la defensa de Buenos Aires*, las elegías *El Dos de Mayo*, *A la muerte de Doña Isabel de Braganza*, *A la muerte de la Duquesa de Frías*, y algo más que no conocen los críticos y admiradores vulgares.

La invocación con que comienza la oda desenvuelve una imagen tan sostenida, aunque aparentemente trivial, que anuncia ya la mano de un maestro; la misma que, convirtiendo en pincel la pluma, escribe más adelante:

Alzase en tanto cual matrona augusta
De una alta sierra en la fragosa cumbre,
La América del Sur; vése cercada
De súbito esplendor, de viva lumbre,
Y en noble ceño y majestad bañada.
No ya frívolas plumas,
Sino bruñido yelmo rutilante,
Ornan su rostro fiero;
Al lado luce ponderoso escudo,
Y en vez del hacha tosca ó dardo rudo,
Arde en su diestra refulgente acero.
La vista fija en la ciudad; y entonces
Golpe terrible en el broquel sonante
Da con el pomo, y al fragor de guerra
Con que herido el metal gime y estalla,
Retiembla la alta sierra
Y el ronco hervir de los volcanes calla.

El diamante de más valor entre los que forman la corona poética de Nicasio Gallego es el canto fúnebre á las víctimas de *El Dos de Mayo*, nuevo argumento de que en él superaba el arte á la inventiva; porque, despojando de su maravillosa pompa de dicción los mejores trozos de la obra, sólo nos queda una serie de pensamientos bastante comunes y repetidos por muchos poetas que le precedieron, bien que á él estuviese reservado el perpetuar esculpida, en palabras más imperecederas que los bronces y los mármoles, la memoria de aquel día, lleno de horrores y de heroísmos. ¡Qué invocación tan propia y tan maravillosamente estudiada! ¡Qué lujo de espléndidas imágenes! ¡Qué tono tan sostenido y uniforme! ¡Qué intachable y casi nimia corrección en las partes y en el todo! ¡Cuánta destreza en conducir el pensamiento, y más aún en ocultar el artificio, que únicamente se deja conocer cuando la razón fría se atreve á deshacer aquel trabajo de filigranas y miniaturas! En lo que es riqueza de lengua y esplendores de forma, no sé que en ninguno de nuestros clásicos se halle cosa más acabada. La

escuela que formó después Andrés Bello en la América española, y que tanto se distinguió en este punto, se hizo culpable de un exclusivismo y una tendencia abusiva que no existen en Gallego, cuyo tino para equilibrar excesos perjudiciales era tan grande como demuestra en las más peligrosas ocasiones.

La elegía *El Dos de Mayo*, aunque parece obra de gabinete ó academia, es de lo primero que despertó el sentimiento de la poesía en la generación que nos ha precedido; fué también, y sigue siendo, el encanto de las imaginaciones infantiles, y á la vez que en ellas se graba como recuerdo de orgullo nacional, es un compendio de poética viviente harto mejor y más seguro que los soporíferos de muchos preceptistas. Modelo único para evitar los extravíos que produce la libertad del ingenio, no son sus defectos de los que pueden seducir á la juventud, incapaz de apreciarlos, y á la que se ofrece allí demasiado que imitar.

Escribía Gallego con tal arte, que no basta á hacerle decaer lo escabroso y desairado de los asuntos. Al conmemorar la muerte de la Duquesa de Frías, para la que hallaron acentos de verdadera inspiración los líricos de aquel período, Gallego coartó la suya dándole un carácter personal que fácilmente pudo degenerar en prosaico. Bien lejos de suceder así, pasma verle caminar con paso firme por senda tan estéril, y decir en versos hermosísimos todo lo más rebelde que cabe imaginar á las doradas prisiones de la rima. Trasládese al lienzo la escena que con tan espléndidos colores se pinta en una buena parte de esta composición, y resultará más fría é inanimada; nos herirá menos *el perezoso albor del nuevo día*, visitando *las altas rejas* de la *cárcel solitaria*. No se puede ir más allá en la dificilísima labor del ornato rítmico, y ninguno entre los maestros de la escuela sevillana adquirió tan despótico imperio sobre el lenguaje de la poesía. Recordaré cualquiera de sus estrofas, la primera por

ejemplo, que, de puro trabajada, está rayando con la afectación:

Al sonante bramido
Del piélago feroz que el viento ensaña
Lanzando atrás del Turia la corriente,
En medio al denegrido
Cerco de nubes que de Sirio empaña
Cual velo funeral la roja frente;
Cuando el cárabo obscuro
Ayes despide entre la breña inculta,
Y á tardo paso soñoliento Arturo
En el mar de Occidente se sepulta,
A los mustios reflejos
Con que en las ondas alteradas tiembla
De moribunda luna el rayo frío,
Daré, del mundo y de los hombres lejos,
Libre rienda al dolor del pecho mío.

No son justos los críticos que aparentan desdeñar las odas de Gallego como más retóricas que inspiradas, como hechas, dicen, de taracea. No consideran que tales imperfecciones son mucho más tolerables que sus contrarias, frecuentísimas en los poetas castellanos, y para las que hay en abundancia, no sólo disculpas, sino elogios. El verso pugna de suyo con la común manera de hablar, y por lo mismo no se le puede exigir que se rebaje y emplebeyezca, como hacen con él los copleros de oficio. Que Gallego se aparta de la senda trillada, que escoge en el diccionario voces y modismos, y no se satisface hasta dar con lo que mejor le conviene, todo ello es verdad innegable; pero ¿por qué ha de ser culpa suya la ignorancia de los demás? ¿por qué ha de anticuarse sin razón una tercera parte del idioma usado por nuestros autores del gran siglo? No es tan amanerada, de fijo, la dicción de Gallego como la de tantos otros, sin exceptuar nombres ilustres, que torturan el pensamiento propio para encerrarlo en los moldes contrahechos de las locuciones corrientes, á menudo viciosas ó vacías

de significación, casi siempre inoportunas y molestas á fuerza de repetirse.

El propósito de Gallego en lo relativo á la forma externa de la poesía, coincide con el de sus contemporáneos Lista, Reinoso y demás astros de la pléyade herreriana. No debe, sin embargo, fijársele en ella, porque, aparte de las razones del nacimiento y de la educación literaria que recibió, ni él quiso afiliarse á ninguna escuela, ni fué la de ellos su manera de realizar el pensamiento común. Nunca creyó Gallego que fuese necesario violentar el estilo para darle belleza y energía, ni saquear la lengua latina para enriquecer la propia, como solían hacer los discípulos de Herrera, entendiendo é imitando mal al maestro. Lo que sí hizo fué añadir á su lira, lo mismo que Quintana, la nueva y sonora cuerda del entusiasmo patriótico, levantar de la postración y afeminada languidez á la musa española, vestirla de regio y deslumbrador aparato, y preparar inconscientemente una revolución literaria, contra la que en vano protestó más tarde.

CAPÍTULO II

EL CLASICISMO EN LA POESÍA LÍRICA (CONTINUACIÓN)

La escuela sevillana, su fundación y carácter.—Principales poetas: Matute, Arjona, Blanco, Lista, Reinoso, Roldán, Hidalgo, Castro, Núñez y Mármol.

Con la protección decidida de D. Juan P. Forner, y gracias al entusiasmo generoso de unos pocos jóvenes, estudiantes sin experiencia en su mayoría, llegó á constituirse en Sevilla una *Academia de Letras Humanas*, que, desde su fundación en 1793, contó en su seno á muchos poetas de los que más lucen en la primera mitad del siglo XIX [1]. Al mal gusto dominante, al desenfreno ya prosaico, ya antigramatical, herencia bien triste que iba aumentándose con los años, haciendo desaparecer en la patria de Herrera las últimas reliquias del buen gusto y la sensatez,

---

[1] Lista, *De la moderna escuela sevillana en literatura (Revista de Madrid*, tomo I); Alcalá Galiano (D. Antonio), *De la escuela literaria formada en Sevilla á fines del siglo próximo pasado* (en la *Crónica Española de Ambos Mundos*, tomo I, año 1860); Cueto, *Bosquejo histórico-crítico de la poesía castellana en el siglo XVIII* (capítulo XVI); Lasso de la Vega (D. Angel), *Historia y juicio crítico de la escuela poética sevillana en los siglos XVIII y XIX. Memoria premiada por la Real Academia sevillana de Buenas Letras.* (Madrid, 1876.)

opuso la nueva escuela, que pronto llegó á adquirir nombre y aspecto de tal, la autoridad de una tradición respetable, continuada de una manera digna que no cabía esperar de tan humildes principios.

Dotado de más afición que aptitud para el cultivo de la poesía, ninguna escribió de particular mérito el por otra parte insigne anticuario y bibliófilo D. Faustino Matute y Gaviria, médico además, que anteponía las letras al ejercicio de su profesión. Cítanse de él algunos versos de compromiso; pero únicamente perpetuarán su nombre la multitud y precio de sus investigaciones eruditas y la dirección de *El Correo Literario de Sevilla*, donde se publicaron los primeros y tímidos ensayos de aquella aprovechada juventud escolar.

El futuro Penitenciario de Córdoba, D. Manuel María de Arjona (1771-1820), fué su indiscutible y respetado jefe cuando el tiempo vino á sazonar los frutos del trabajo colectivo, en el que le correspondió no exigua parte. Sus estudios eran más sólidos y profundos que los de los demás, y de ello dan testimonio la reflexiva gravedad y el espíritu sentencioso y magistral que le distinguen como poeta, así en los asuntos de su predilección, como en las formas y en el lenguaje. Conocedor de los clásicos griegos y latinos, no menos que de las literaturas modernas; idólatra de Fr. Luis de León tanto como de Herrera, contra la costumbre de sus compañeros, dió á su criterio más amplitud aún de la que naturalmente tenía, con la residencia en Italia, donde compuso un largo poema sobre *Las ruinas de Roma*. Pero antes que todo era un gran horaciano, que encerró el espíritu de su modelo en el molde no bien trabajado de la estrofa castellana con la maestría que se ve en la traducción de la oda (XVI del libro II) *Otium Divos*, en metro análogo al del original y sin alterar el número de estrofas.

El anhelo de extender los estrechos límites de la métrica española, imitando los ejemplos del siglo XVI y anticipándose sin darse cuenta á los días del romanticismo, fué en Arjona un signo de independencia laudable y un medio de sustraerse al amaneramiento de escuela; pero no siempre agrada la forma de sus nuevas combinaciones; es impropia la de su elegía *En la muerte de Carlos III*, y respecto á la que empleó en *La diosa del bosque*, elogiada igualmente por Quintana y Hermosilla, me atrevo á censurar los finales agudos, no porque lo sean, sino por la dureza del verso combinado con los tres endecasílabos que le preceden. Y sin embargo, esta oda, juntamente con la tan conocida *A la memoria*, son lo más lindo y espontáneo que puede leerse en el repertorio del autor.

También hay allí cantilenas amorosas y rasgos bucólicos en variedad de rimas, donde son coronadas con las rosas de Chipre ciertas *Dorilas*, *Anardas* y *Fléridas* convencionales por el estilo de las de Meléndez. Sin ser estos temas muy conformes con el carácter de Arjona, todavía los desenvuelve con perfección y desembarazo relativos, asimilándose la grata suavidad del género.

A otros completamente diversos corresponden el canto *España restaurada en Cádiz*, apoteosis de Padilla y de la Constitución de 1812, las composiciones religiosas *A la Concepción* y *A la Natividad de Nuestra Señora*, *A la muerte de San Fernando* y *Al pueblo hebreo en la Ascensión del Señor*, y muchas imitaciones veladas ó manifiestas en que no por eso desaparecen la varonil entereza y el estro poderoso del vate sevillano. El poema sobre *Las ruinas de Roma* [1], inspirado por la pasión republicana que engendró las tragedias de Voltaire y Alfieri, é imperó sin rival en las aulas de Humanidades, resulta al cabo monótonamente de-

[1] Madrid, 1808.

clamatorio, obscuro por el exceso de erudición, y es interminable paráfrasis de un pensamiento mil veces repetido por los autores del Lacio: que la corrupción y el olvido de la virtud antigua causaron exclusivamente la decadencia romana. Mucho invocar las sombras de los Escipiones y Gracos, de Régulo y Catón; mucho entusiasmo, digno del más iluso renaciente, y nada de lo que en realidad debía hacerle sentir el espectáculo de la Ciudad Eterna. ¡Extraño término de la educación absurdamente exclusivista que recibió toda una serie de generaciones cristianas! ¡A un poeta católico, sacerdote por más señas, sólo se le ocurre deplorar *Las ruinas de Roma*, esto es, del paganismo muerto, sin acordarse de la Cruz vencedora sobre la cumbre del Capitolio, ni de la inmensa transformación social que se obró por ella en Europa, ni de la sublime epopeya comenzada en la sangre de los mártires, y que no ha de terminar sino con el mundo! El neoclasicismo de Carducci y sus imitadores es más brutal y más franco en sus ataques; pero coincide en parte con este olvido desdeñoso que trajo á la poesía un artificio estéril á costa de la perdida sinceridad. El procedimiento de Arjona tiene disculpa en la práctica universal y por tantos respetada, fuera de que no faltan en el poema trozos de verdadero entusiasmo lírico y acrisolada corrección.

Lo que no debe callarse es que en ésta, como en casi todas las obras poéticas de Arjona, se advierten una premiosidad y aspereza de rima desacostumbradas en los líricos sevillanos: los versos parecen traídos por el esfuerzo del cálculo, y son más bien ligaduras que desahogado ropaje de las ideas. Arjona es en este punto la antítesis de D. Alberto Lista, y causa bastante extrañeza que los críticos no hayan reparado en un defecto tan patente.

Del celebérrimo D. José María Blanco *(White)* he de decir lo que única y directamente debe entrar en

una historia de la literatura, dejando á sus biógrafos [1] la minuciosa relación de las tristísimas aventuras por que hubo de pasar aquel hombre de singulares destinos, prófugo desventurado en quien ni el amor á las letras, ni el lenitivo del estudio, ni los esplendores de la fama, sirvieron para calmar una de esas miserias profundas que, no por lo culpables, excitan menos compasión. Hay dos períodos muy distintos en su vida (1775-1841), y llenan el primero las aficiones literarias que se despertaron en él muy pronto, y al mismo tiempo que su amistad con Lista y los demás compañeros de la Academia de Letras Humanas. En la colección que hizo ésta publicar á fines del pasado siglo [2] van incluídas algunas composiciones que, junto con las muy pocas dadas á luz en los periódicos de Madrid y Sevilla, constituyen casi el total de las de Blanco; porque durante su larga estancia en Inglaterra sólo en dos solemnes ocasiones, y ya muy cercano al sepulcro, volvió á cantar en la hermosa lengua de su patria. Sus odas sagradas y profanas son de corte herreriano, y en la que dedicó *A Carlos III, restaurador de las ciencias en España*, comienza con una pintura del Olimpo y un vaticinio profético que hace recordar involuntariamente la canción *A Don Juan de Austria* por el plan y por el estilo. Reune el de Blanco una pureza intachable y una elegancia, que agradarían más si no prodigase tanto las descripciones innecesarias, los lugares comunes y las frases hechas, distinguiendo las exigencias peculiares de cada asunto.

Blanco se acercó al tono grandilocuente de Quintana cuando quiso cantar *El triunfo de la beneficencia;* fué poeta bíblico en la égloga de *El Mesías*, más libre de afectaciones que sus primeras odas religiosas;

---

[1] Véase entre otros á Menéndez y Pelayo (*Historia de los heterodoxos españoles*, tomo III, libro VII, capítulo IV).

[2] *Poesías de una Academia de Letras Humanas de Sevilla* (Sevilla, 1797).

presta al verso, por medio de la imagen, verdadera modelación plástica en *Los placeres del entusiasmo;* pero nunca fué tan propiamente lírico ni expresó un sentimiento tan natural y nacido del fondo del alma, como cuando, al fijar su vista en las asperezas del camino andado, en la próxima eternidad y en el recuerdo de seres amados con pasión y perdidos para siempre, afronta con intrepidez, hija del desaliento, los peligros de *Una tormenta nocturna en alta mar* (1839), ó dicta en Liverpool, un año antes de su muerte, las hermosas estancias de *La voluntariedad y el deseo resignado.*

No parece superfluo recordar que D. José María Blanco, descendiente de una familia irlandesa y nacido en Sevilla, donde llegó á ser, ordenado ya de sacerdote, Magistral de la capilla de San Fernando, emigró á Inglaterra abandonando la fe católica para hacerse incrédulo, protestante y *unitario* al fin, hasta su muerte, ocurrida en Liverpool el 20 de Mayo de 1841 [1].

---

[1] Blanco es autor de un hermosísimo soneto en inglés, que transcribo juntamente con la versión parafrástica que de él ha hecho el poeta colombiano D. Rafael Pombo:

Mysterious Night! When our first parent knew
Thee, from report divine, and heard thy name
Did he not tremble for this lovely frame
This glorious canopy of light and blue?
Yet' neath a curtain of translucent dew
Bathed in the rays of the great setting flame,
Hesperus with the host of heaven, came,
And lo! Creation widened in man's view.
Who could have thought such darkness lay concealed
Within thy beams, o sun! or who could find
Whilst fly, and leaf, and insect stood revealed,
That to such countless orbs thou mad'st us blind?
Why do we then shund death with anxious strife?
If light can thus deceive, wherefore not life?

—

· Al ver la noche Adán por vez primera
Que iba borrando y apagando el mundo,
Creyó que, al par del astro moribundo,
La creación agonizaba entera.
Mas luego, al ver lumbrera tras lumbrera
Dulce brotar y hervir en un segundo
Universo sin fin... vuelto en profundo
Pasmo de gratitud ora y espera.

Su inseparable amigo D. Alberto Lista [1], el poeta más conocido é influyente de la nueva pléyade sevillana, poseyó muy varias aptitudes, entre ellas la del magisterio, que ejerció con algunos de los ingenios insignes que después habían de figurar al frente del movimiento literario, dirigido en parte por él mismo con un criterio prudente y conciliador. Al dar á luz en 1822 el volumen de sus *Poesías*, fueron unánimes y bien merecidos los elogios que le conquistaron; pues si no mostraban nuevos horizontes, ni hervía en ellas el soplo revolucionario que popularizó las de Quintana, eran la brillante ejecutoria de un lírico que en el género religioso excedía á todos los del siglo anterior, y que imitaba á Meléndez con una perfección reservada á pocos, emulando además la filosofía de Rioja y la brillantez calderoniana.

La muerte de Jesús es una joya de tan alto precio y

Un sol velaba mil: fué un nuevo Oriente
Su ocaso, y pronto aquella luz dormida
Despertó al mismo Adán pura y fulgente.
...¿Por qué la muerte al ánimo intimida?
Si así engaña la luz tan dulcemente,
¿Por qué no ha de engañar también la vida?

Lista hizo otra traducción de este soneto, muy mediana, como advierte bien Menéndez y Pelayo. No obstante, Blanco escribió acerca de ella á su antiguo compañero: "Tu traducción de mi soneto inglés es perfecta. Está, no solamente traducido, sino mejorado. Te lo agradezco.„ (Carta del 30 de Septiembre de 1839, publicada por vez primera en el *Archivo Hispalense*, revista de Sevilla, núm. I, correspondiente al 15 de Mayo de 1886.)

[1] Nació en Sevilla el 15 de Octubre de 1775. Dedicado á los estudios, sobresalió por su afición á las Matemáticas y á la Literatura. Profesor desde sus primeros años y sacerdote más tarde, sorprendido por la guerra de la Independencia, durante la cual incurrió en la nota de afrancesado, sufrió por esta causa un destierro, del que regresó á España en 1817. Fué en la segunda época constitucional (1820-23) director del célebre colegio de San Mateo, colaborando á la vez en *El Censor* con Miñano y Hermosilla. Dirigió en Cádiz otro colegio desde 1838, recibiendo á poco el nombramiento de Canónigo de Sevilla, donde falleció el día 5 de Octubre de 1848. De sus *Poesías* hay tres ediciones (Madrid, 1822 y 1837; París, 1834), ordenadas por el mismo Lista, todas incompletas, siendo una de las piezas omitidas *El imperio de la estupidez*, poema póstumo, incluído en el tomo III de *Poetas líricos del siglo XVIII*.

tan conocida, que hace inútil el análisis: el fervor y el sentimiento que animan sus estrofas desvanecen la afectación producida por el lenguaje de escuela, y se deslizan á manera de raudal tranquilo que brota de las profundidades íntimas del alma. No así las restantes composiciones sagradas de Lista, en que las ideas, el plan y la frase están mecánicamente distribuidos, no con el bello desorden, ni siquiera con la espontaneidad de la inspiración propia, sino con el rigorismo técnico y la meticulosa regularidad de quien tiene el modelo delante de los ojos para no desviarse de él en nada. Acaso deben exceptuarse *El sacrificio de la esposa* y *El canto del esposo*, que, si bien con adornos inconvenientes, reproducen el epitalamio del *Cantar de los Cantares*, cuyo recuerdo hinche de insólitas harmonías el arpa del poeta, asido igualmente á las divinas canciones de San Juan de la Cruz. Las dificultades que le crea su anhelo de encerrar en las estrecheces de la forma académica emociones que por su ilimitación se desbordan de ella, como espumante licor de los bordes de un vaso poco profundo, aparecen heroicamente superadas hasta donde es posible, supuesta la natural antítesis de ambos elementos. Dice así á la esposa:

¡Ah! En el sagrado y solitario huerto
Miro entre humildes flores erigido
El tronco augusto en que, de amor herido,
El dios de los amores pende yerto.
Aquí la paz del mundo
Y la salud y vida de las tierras,
Y el terror del profundo
Entre tus brazos victoriosos cierras;
Y el raudal sacrosanto
Colora en sangre tu virgíneo manto.

Este es un misticismo refinado y elegante, que ha perdido su concentrada esencia al pasar por la alquitara de la pulcritud y del ingenio; es una falsificación

primorosa, pero falsificación al cabo. Para que se vea cuánto influyen en la producción poética las exterioridades, al parecer indiferentes, del metro y de la rima, léanse las liras de *El canto del esposo;* y aunque amplificadoras y desmayadas, bien se siente que conservan algo del espíritu, al conservar la forma, de su insuperable modelo.

Para lo que no nació Lista fué para manejar la lira de Tirteo, ni para ejercer en poesía el oficio de moralista ó censor; sus cantos heroicos son lo más frío y desagradable de la colección, y las máximas doctrinales se apoyan en el frágil cimiento de la alegoría, cuando no se convierten en repeticiones vulgares, quedando siempre dueña del campo la descripción nimia, aunque por lo común animada y espléndida. En las octavas reales de *La vida humana* está perfectamente definida esta *manera* en lo que tiene de favorable y en lo defectuoso.

Como tan hábil artífice de la forma externa, fué Lista un portento en el arte de remozar obras de idiomas extraños; y no digo traducir, porque no lo hizo nunca de veras, aun intentándolo de propósito, ni se lo consentía la uniformidad invariable de su expresión poética, y la ineptitud consiguiente para cuanto tendiese á contrariarla. Las que él llama *traducciones* ó *imitaciones* de Horacio ofrecen el texto inteligible, claro y corriente como las mejores que poseemos en castellano; pero no el sabor característico, ni la rapidez en las transiciones, y la concisión fecunda del lenguaje, que son los distintivos eternos de la lírica horaciana. En la versión de las odas *Qualem ministrum...*, *Sic te Diva*, *Diffugere nives*, y lo mismo en las que no se citan aquí, abundan las reminiscencias de Herrera, de Rioja y de Meléndez, cuando no del mismo traductor; así que las odas de Horacio son para él como un tema convenido y tratado de nuevo, ó á lo más como un tesoro de imágenes del que copia ó supri-

me lo que le place [1]. Y, sin embargo, Lista interpreta en ocasiones el original con un desembarazo y una gallardía admirables, siendo constantemente, y ya que no de fidelidad, un modelo de poesía fácil y espontánea. ¡Cuán superior no queda en esta parte á tantos *horacianos* perpetradores de versos sueltos y prosas rimadas, sin más arte ni más conocimientos que el diccionario de la Mitología!

Las obras de autores más accesibles que Horacio, como las *Geórgicas* de Mozinho de Alburquerque, algún fragmento de Delille y las canciones italianas del Tasso, nada pierden de su valor en manos de Lista, y hay sonetos del Petrarca que ganan, no vacilo en asegurarlo, al pasar del suyo al idioma de Castilla.

Los *Romances* forman la parte menos conocida de la colección, no porque dejen de competir con los mejores en su especie, sino porque la moda pastoril y erótica pasó definitivamente, gracias al desenfrenado abuso de sus cultivadores en el siglo XVIII. El dulce *Batilo* no se hubiera desdeñado de subscribir los romances de Lista, tan ricos de luz y colorido como los

---

[1] Véase un ejemplo, y sea el principio de la oda III, libro I:

Sic te Diva potens Cypri
Sic fratres Helenæ, lucida sidera
Ventorumque regat pater
Obstrictis aliis, præter Japiga
Navis quæ tibi creditum
Debes Virgilium, finibus Atticis
Reddas incolumem precor
Et serves animæ dimidium meæ.

La versión de esta estrofa consta de tres versos más que en en el original. Lo de *obstrictis aliis* (ventis) *præter Japiga*, está diluído en dos endecasílabos:

Y desatando el aura deliciosa
El padre de los vientos soberano.
Enfrene á los demás el vuelo insano...

A la expresión *finibus Atticis* corresponde la de *Cecropia arena*, que es equivalente cuando se sabe que Cecrops fundó á Atenas, pero que al fin se aparta de la de Horacio. Haciendo una comparación detenida, pueden notarse con facilidad otras adiciones y supresiones por el estilo en todo el curso de la oda.

suyos; pero por los días en que éste cantaba con ingenuo candor las travesuras de Cupido, iban desterrándose de los confines del arte los entretenimientos pueriles, para ceder el lugar á ideales más altos. La Arcadia á que perteneció *Anfriso* (nombre bucólico de nuestro poeta) no tardó en desaparecer, resultando igualmente anacrónicos su disfraz y sus almibaradas quejas. Reconciliándose por un instante con el mundo fantástico á que se refieren, ¿cómo no deleitarse con aquella vena inexhausta que en su reposado curso refleja el iris de los cielos, la diafanidad del espacio y las pompas de la naturaleza? En todo caso, cabe á D. Alberto Lista la gloria de haber protestado así contra los detractores del romance, que lo consideraban todavía por entonces como cosa de copleros, y en toda asonancia creían recordar aquello de *Caballo mío careto* y *Santo Cristo de la Luz*..., muestras escogidas por burla en el *Arte de hablar*.

Lista, como poeta de verdad, abrazó una fe literaria, á que procuró mantenerse fiel, y en la que estriba la unidad existente entre las producciones de su musa, aun las más desemejantes. *Pensar como Rioja y decir como Calderón*, era su bello ideal; y respecto al primero, sólo se contentaba con ser un *discípulo aprovechado*, poniendo, sin duda, por encima de sus canciones la estupenda *A las ruinas de Itálica* y la *Epístola moral*, perlas de que han privado á su corona los eruditos, aunque sobre la *Epístola* esté pendiente el litigio en la apreciación de muchos. La fórmula es hoy inexacta, y también antes del terrible descubrimiento, por lo que Lista debió sustituirla con otra más conforme á la verdad, y que, si no acertó á expresar gráficamente, observó en la práctica con sujeción estricta é inalterable. No fué Rioja su único modelo, sino, en general, los líricos de la escuela sevillana, de quienes tomó, y más directamente que de Calderón, el carácter de la forma poética, así en el organis-

mo de la estrofa, como en la estructura del metro y la nitidez del lenguaje. No desdeñaba por sistema el fondo, pero tampoco ponía gran empeño en darle novedad y transcendencia, y así en sus mejores versos falta el material de la idea ó es de segunda mano, como ha podido advertirse. Por eso también, y mientras apreciaba en lo justo á Hernando de Herrera y sus secuaces, mientras comprendía en las obras ajenas é imitaba en las propias cuanto fuese ornamentación y gala exterior, sólo elogia á medias y con restricciones injustas el vuelo lírico de Fr. Luis de León en el tan sabido consejo:

Imitarás la suavidad sublime
Y candorosa de León, mas huye
Tal vez su tosco desaliño...

(*Epístola á D. Fernando de Rivas*) [1].

Lista entendía así las cosas, y no las entendía bien del todo, por extremar las consecuencias de una doctrina verdadera hasta cierto punto, y por no estimar sino las dotes que él poseyó en muy alto grado. Entre las suyas descollaba, elevado á la categoría de instinto, el amor de la forma rítmica, que con ser tan esme-

[1] El exclusivismo de Lista en los versos citados y en alguna otra ocasión, formaba parte del credo literario de la *Academia de Letras Humanas*. Confróntense, por vía de confirmación, las palabras de Reinoso cuando dice que en la *escuela clásica sevillana se muestran, ora la fuerza, ora la belleza de los pensamientos é imágenes, no mezcladas por lo común con el desaliño que á veces se encuentra en Garcilaso, ni con el desmayo y falta de sonoridad, no infrecuentes en León, ni expresadas con la sequedad de los Argensolas, ni manchadas con los extravíos de Góngora y de Villegas, ni degradadas con el prosaísmo general de todos, sino enriquecidas con un estilo más fecundo y correcto, y una dicción más escogida y adornada, suelta y voluble á veces tanto como la de Lope, pero siempre más llena y rica, pero nunca debilitada por su incuria y vulgaridad, ni deslucida con la multitud de lunares que hacen insufrible la lectura de las más graves composiciones de aquel genio feraz, corrompido y abandonado.»* (*Diccionario geográfico de España y Portugal*, por Miñano, art. *Sevilla* (que es indudablemente de Reinoso), tomo VIII, pág 256.)

rada, tan pulcra é hija del paciente estudio llegó de hábito á convertirse en naturaleza; y llevado en sus brazos, y quizá inconscientemente, realizó en una síntesis prodigiosa el dificilísimo concierto del artificio y la espontaneidad. Todo está simétricamente distribuido en la hechura y los recortes de la frase; en el repertorio del gusto y la memoria disponía Lista de las palabras convenientes para cada caso, y al engranar unas con otras en el verso, de tal modo se unen y mutuamente se resguardan, que no cabe suprimir una sin dar al traste con aquella construcción prolija de imágenes y sonidos. Hasta las consonancias revisten la invariabilidad de una fórmula en los siguientes versos de Lista y en otros por el estilo, que nadie lee por primera vez sin aprenderlos de memoria y sin confesar que sólo de *una* manera se puede decir lo que ellos dicen:

...la ninfa del Adur vencida
Quiere aplacar con ruegos
La inexorable sombra de Cienfuegos.
. . . . . .
¡Ven! Termina la mísera querella
De un pecho acongojado;
¡Imagen de la muerte! después de ella,
Eres el bien mayor del desgraciado.

Difícilmente supliría el más diestro versificador, aquí y en pasajes análogos, rimas con rimas y unos términos por otros, sin alterar esencialmente el carácter de esta poesía singular y de privilegio exclusivo, en la que, para colmo de extrañeza, suelen ser vulgares los conceptos y nada altisonante ni fascinadora la entonación. En suma: que los secretos con que Lista atrae el ánimo y sabe cautivar la atención suavemente, lo que constituye su manera de ser como artista y compensa sus resabios de amaneramiento é imitación, no han de buscarse sino en el dominio sereno y absoluto que ejerce sobre la palabra rítmica, realzada por él con tonos

de luminosa transparencia, y en la facilidad con que ve y pinta, supliendo con la riqueza de ejecución la falta de inventiva creadora.

Hijo de Sevilla, y sacerdote también como casi todos sus compañeros, logró D. Félix José Reinoso (1772-1841) una reputación harto combatida y tempestuosa merced á algunas enemistades personales, cuyas últimas consecuencias acaso no han desaparecido completamente. Las feroces diatribas de D. Bartolomé José Gallardo contra el *abate endechero* (como él le llamó) han debido de influir no poco en el desfavorable concepto que de Reinoso se forma por lo general, y del que parece justo disentir en buena parte, aun cuando el número de sus obras poéticas es reducido, y más el de las que, salvando los límites de una época bastante apartada de nosotros, pueden interesarnos hoy y ofrecen probabilidades de resistir á la corriente del tiempo.

Merece colocarse en primer lugar el canto épico *La inocencia perdida*, premiado (1799) por la Academia sevillana, que lo antepuso á otro de Lista [1] sobre el mismo argumento. Contra éste y contra su mala elección se dirigen los más graves cargos por el recuerdo,

---

[1] El de Reinoso fué elogiado por Quintana en las *Variedades de Ciencia, Literatura y Artes* (tomo III), pero con ciertas restricciones que merecieron una cortés y bien meditada respuesta por parte de D. José María Blanco. El certamen á que he aludido en el texto se anunció el 8 de Diciembre de 1795, ofreciéndose como premio al mejor poema que se presentase un ejemplar del *Quijote*, y como *accésit* la traducción de *La Eneida* por Hernández de Velasco. Con la muerte de Forner, la Academia se vió privada de un árbitro competente que juzgara las composiciones recibidas, cuyos autores eran Lista y Reinoso, presidente el primero y secretario el otro de la Asociación. Ambos se dirigieron á Meléndez Valdés rogándole que aceptase por aquella vez el cargo de censor; pero la súplica no fué oída, como tampoco la que con el mismo objeto se elevó á la Academia Española; por lo que los académicos sevillanos, fuera de los dos contendientes, procedieron á votación en junta de 1.º de Diciembre de 1799. (Véase el *Archivo Hispalense, revista histórica, literaria y artística*, tomo II, 1886.)

que necesariamente suscita, de la epopeya de Milton; pero no sientan bien tanta estrechez de miras y tan caprichoso exclusivismo cuando se proclama á la vez como principio la libertad de inspiración, y sobre todo, cuando el modestísimo intento del poeta español dista inmensamente del grandioso cuadro que nos asombra en el poema inglés. Creer que una obra maestra de arte prohibe las reproducciones en menor escala, ó que el asunto de *El Paraíso perdido* se agotó con él para siempre, es acotar sin razón los dominios, de suyo ilimitados, por donde puede espaciarse la fantasía.

Con más fundamento se censuran en el *canto* de Reinoso la falta de interés dramático, el descuido, en que no incurrió Lista, de hacer aborrecible á los ojos de Eva el aspecto del tentador, con lo cual resulta casi inverisímil la caída, y los imperdonables atrevimientos del lenguaje, que no han de atribuirse, sin embargo, á pobreza de rima, sino al ejemplo de Herrera, cuyos neologismos exceden en número á los de su imitador. No nos empeñemos en pedir á la composición de Reinoso cualidades que no caben dentro de su estructura y de su índole, sino admírense más bien los innumerables primores descriptivos, lo esmerado y valiente de la versificación tratándose de octavas reales, y en aquellos días en que llegó á invadirlo todo el verso suelto; y si hay quien tache de rimador adocenado al poeta de *La inocencia perdida*, le recomendaremos la lectura de algunos fragmentos como el siguiente, en que se habla de la primera mujer en el Paraíso:

Tal vez se llega quedo á la onda pura
Por saber lo que guarda el blanco seno,
Y entre guijuelas de oro su figura
Mira temblar bajo el cristal sereno:
Ya en la frente del toro con blandura
La palma asienta; ya en el bosque ameno
Párase á oir la alondra, que gozosa
Vuela del árbol y en su mano posa.

Quien así escribe (y cuenta que apenas decae el tono en el curso de la obra) bien merece, en vez de impertinentes reparos, el elogio que de él hizo Quintana á pesar de su antipatía hacia la inspiración religiosa. «La dicción es generalmente noble y escogida, el estilo animado y poético, los versos sonoros y harmoniosos. Jamás la bella y difícil versificación de la octava se ha visto en estos últimos tiempos manejada tan superiormente...»

Las poesías sueltas de Reinoso adolecen de cierta sequedad filosófica que le ha perjudicado mucho en la opinión de cuantos por sólo ellas le juzgan, sin exceptuar las dos elegías en la muerte de Ceán Bermúdez y de D. Pedro Alcántara Sotelo. La primera, en que el autor adopta una combinación métrica muy desagradable, dió pie á Gallardo para los sañudos ataques de un *Pasatiempo jovial* [1] con su correspondiente *Hijuela*, dictados más bien por el odio que por la equitativa justicia. La segunda elegía es un arreglo de otra escrita y publicada mucho antes. *En la temprana muerte de Doris* [2]; dato que basta para hacer estéticamente dudosa la sinceridad de los sentimientos que la animan. Si se descartan como inferiores los versos pastoriles y las odas sagradas y morales de Reinoso, le resta únicamente á su gloria la del primero y hermoso ensayo con que se anunció, y al que no debe perjudicar la falta de compañía [3].

---

[1] Publicado en el número 2.º de *El Criticón* (1835).

[2] Nombre poético con que designó Reinoso á la esposa de su amigo D. Francisco López Castro.

[3] Es considerable el número de ediciones que ha tenido el poema *La inocencia perdida:* á la de 1804 precedió una furtiva, desautorizada por Reinoso, y á ambas sigue alguna otra antes de la de 1845. Va incluído también en el tomo XXIX de la *Biblioteca de Autores Españoles*. El tomo I de las *Obras de D. Félix José Reinoso*, publicado por la *Sociedad de bibliófilos andaluces* (Sevilla, 1872), contiene todas las *Poesías* conocidas del autor, incluso el poema *La inocencia perdida*, y lleva al frente una larguísima *Vida de Reinoso* (CCXI páginas), ó más bien panegírico entusiasta, por D. Antonio Martín Villa.

Perdido como está el poema *Danilo*, de D. José María Roldán, tan encomiado por sus compañeros de escuela, mencionaremos su robusta oda *A la resurrección del Señor*, en que la vehemencia del tono se confunde con el enfasis y la declamación inoportuna. A los ataques de D. Tomás González Carvajal contra esta poesía, contestó Reinoso en una *Carta del capitán don Francisco Hidalgo Muñatones*, que no justificaba, ni podía hacerlo tampoco, algunos defectos evidentes especificados por el erudito censor. De Roldán se conservan otras composiciones á diferentes asuntos, dos sagradas y de mucho sabor bíblico, como las de su modelo Herrera.

Una versión esmerada y libre de *Las Bucólicas* de Virgilio constituye el mejor título de poeta que nos legó D. Félix María Hidalgo, autor asimismo de dos odas patrióticas sobre la guerra de la Independencia, no escasas de inspiración, aunque difusas y monótonas. La traducción de Virgilio (Sevilla, 1829) mereció ser incluída recientemente en la *Biblioteca clásica* del editor Navarro, entre las mejores castellanas de los autores griegos y latinos.

D. Francisco de Paula Crespo pervirtió su numen poético con afectadas ternuras amorosas, empleando en su única obra notable *(Imperio del hombre sobre la naturaleza)* todas las contorsiones y novedades de expresión que los demás solían repartir á grandes intervalos.

Tenía entre sus amigos fama de igualmente desaliñado que sublime el presbítero D. Francisco de Paula Núñez y Díaz, hipotético *Píndaro del Cristianismo* en opinión de Lista; pero tal opinión era infundada á juzgar por los tres ó cuatro rasgos líricos *A la Inmaculada Concepción*, *Las ruinas de Itálica*, etc.

Si el *Romancero* de D. Manuel M. del Mármol [1] no

---

[1] Dos tomos (Sevilla, 1834).

llevase al frente la fecha inequívoca de impresión, cualquiera lo tomaría por del siglo XVIII, pues entonces hubieran tenido los amores de Elisa y Fileno la oportunidad de que carecían en 1834. Mármol fué, con todo, un versificador entendido y apreciable.

Concluído el recuento de los principales poetas que dió á la literatura española el neoclasicismo de la escuela sevillana, hagamos constar el saludable influjo que á la larga ejercieron sus doctrinas así en la rehabilitación de los elementos estéticos del Cristianismo, como en los adelantos de la rima y en el glorioso vuelo con que había de elevarse la decaída majestad del verso castellano. Verdad que esta reacción cristiana no obedecía á un espíritu de convicción fervorosa, y que se aliaba en ocasiones con reminiscencias mitológicas del peor gusto imaginable; pero siempre era dar un paso en el buen camino y abrir brecha en el muro de las preocupaciones vigentes. Y en cuanto al purismo de la forma, bien pueden perdonarse á sus partidarios las culpas y deficiencias propias en obsequio á las innovaciones que feliz y resueltamente promovieron.

CAPÍTULO III

EL CLASICISMO EN LA POESÍA LÍRICA (CONTINUACIÓN)

Marchena, Sánchez Barbero, Beña, Saviñón, Rosa Gálvez y Mor de Fuentes; González Carvajal, Colomer y Villanueva; Vargas Ponce, Arriaza y Jérica; Musso, Solís, Pérez de Camino, Burgos, Somoza y Tapia; don Juan G. Gonzalez, etc.

MEZCLADO con el siniestro recuerdo de las orgías revolucionarias y los excesos de las turbas parisienses en la memorable hecatombe del 93, aparece un nombre español de funesta celebridad: el del clérigo D. José Marchena (1768-1821), emigrado á Francia en busca de la libertad religiosa, que no podían encontrar en nuestro suelo sus ideas demagógicas, bebidas en la lectura de los pseudo-filósofos del pasado siglo, y profesadas por él con la violencia propia de su temperamento meridional [1]. Debiendo prescindir aquí de sus obras en prosa y de sus versos latinos, sólo hemos de considerarle como poeta castellano, y

[1] En la reciente edición de las *Obras literarias de D. José Marchena (el Abate Marchena), recogidas de manuscritos y raros impresos* (Dos tomos, Sevilla, 1892 y 1896), puede leerse un extenso y magistral *Estudio crítico biográfico* del famoso humanista andaluz, por D. Marcelino Menéndez y Pelayo.

en verdad que lo fué de muy vulgares condiciones.

La traducción en verso libre de Lucrecio y la de algunos fragmentos del falso Osián, las composiciones en que imitó á Meléndez y las inspiradas en el amor á la libertad *(La Revolución francesa.—A Carlota Corday)*, las elegías, epístolas y todo el conjunto de sus ensayos poéticos demuestran evidentemente que no le alumbró nunca el rayo de la verdadera inspiración, y que le faltaban á partes iguales el vuelo de la fantasía, la grandeza de alma y la finura de oído; que sus pocos aciertos son debidos á la erudición más bien que al impulso del entusiasmo, y que sólo una desmedida arrogancia pudo inducirle á proponer los endebles partos de su musa como dechados de clásica perfección en la antología que publicó en Burdeos (1820) con el título de *Lecciones de filosofía moral y elocuencia*.—En la *Canción á Cristo crucificado*, que, por extraño contraste, es la mejor poesía de Marchena, la que él colocaba muy por encima de *Los Mártires* de Chateaubriand [1], hay algunos diamantes, que proceden del tesoro de nuestros místicos; hay también versos rotundos, sobre todo, en las dos primeras estrofas, pero junto á otros de tan perversa factura como el siguiente:

¿Dó los blasones que te envanecían?
. . . . . .

para no hablar de violentísimas construcciones é intolerables prosaísmos:

Iguales los cristianos
Y libres vivirán siempre sin sustos;
El Cristo reinará sobre sus justos
. . . . . .

---

[1] «Entre el poema de *Los Mártires*—dice—y la oda *A Cristo crucificado* media esta diferencia: que Chateaubriand no sabe lo que cree, y cree lo que no sabe, y el autor de la oda sabe lo que no cree, y no cree lo que sabe.»

¿Y á esta serie de vulgaridades daba Marchena el título de poesía religiosa?

Harto más abundante vena poseyó el también insigne humanista D. Francisco Sánchez Barbero (1764-1819), quien, si á par del apóstata andaluz escribía mejores versos latinos que castellanos, manejó estos mismos con facilidad y gallardía, aunque careció de la cordura suficiente para no tocar asuntos superiores á sus fuerzas. Su elegía *En la muerte de la Duquesa de Alba* ofrece abundantes rasgos de emoción sinceramente patética, imágenes nuevas y atrevidas que le valieron los calurosos elogios de Quintana; sólo que las deplorables caídas, la desigualdad de estilo y el abuso de la descripción la enervan y desfiguran. Esto no equivale á justificar la cruel y anatómica disección que hizo Hermosilla de algunas estrofas con el aplomo pedantesco y las exageraciones de costumbre. Las odas *A la batalla de Trafalgar* son también palabreras y desmayadas, á pesar del tono hiperbólico y las continuas apóstrofes que el poeta derrocha inútilmente. ¡Cómo duele el ver, tras la limpieza y la noble elegancia de la primera parte, sucederse los conceptos dislocados ó vacíos, las frases hinchadas y de mal gusto, los *dos mil volcanes de rabioso fuego* y las *doce mil muertes* que *sin cesar rodean!* El recuerdo de Quintana sobre todo, y la comparación de su hermoso canto con los de Sánchez Barbero, hacen perder la paciencia y desear que sólo se hubiese consagrado *uno*, el que conocen todos los españoles, á aquel glorioso desastre. *El patriotismo ó la nueva Constitución*, ditirambo frenético [1] que su autor leyó en los Estudios de San Isidro de Madrid dos años después de promulgarse el código de 1812,

---

[1] Incluye algunos versos de él Mesonero Romanos en las *Memorias de un setentón;* pero ya lo había confiado íntegro al colector de los *Poetas líricos del siglo XVIII*, donde se publicó algunos años antes (tomo II, pág. 567).

no tiene hoy más valor que el de la curiosidad histórica.

Entre las amarguras del destierro escribió Sánchez algunas composiciones satíricas, de las cuales se leen con gusto *Los gramáticos*, *Los viajerillos* (en forma dialogada) y la epístola *A Ovidio*, mezcla de jocosa y sentimental. Las cantatas del humanista salmantino (que incluyó muestra de ellas en su *Retórica)* son de las primeras escritas en España á imitación de Metastasio, mayormente la que tituló *La viuda del soldado*.

D. Cristóbal de Beña fué uno de tantos patriotas ilusos como pululaban por todas partes en las primeras décadas del presente siglo, de los que saludaron con frenética pasión *la aurora de la libertad*, como ellos decían con palabras sacramentales. Sobresalía Beña por la gracia y la facilidad de repentista, lo cual, unido á la violencia de sus opiniones políticas, bastó á crearle un renombre muy superior á sus talentos. Las fábulas, en que toma de La Fontaine, Iriarte y otros autores sus narraciones y argumentos, dándoles nueva aplicación práctica, pecan alternativamente, ya por desaliño, ya por exceso de adornos: no aprendió nunca Beña la candidez maliciosa de los buenos fabulistas.

Sus cantos patrióticos, no coleccionados por el Marqués de Valmar, cansan, es cierto, de puro repetir unas mismas ideas; pero separadamente rebosan de energía tan varonil como la de estas palabras con que apostrofa la *Libertad* á los españoles:

. . . . . .
Muerte y venganza con igual esfuerzo
Jurasteis animosos por la sangre
De Daoiz, Velarde y otros ciento,
Víctimas generosas de *la patria*,
Que no existiera si viviesen ellos.

No necesita elogios la hermosura de este último endecasílabo.

Como ejemplar de los himnos populares que por entonces se escribían, recordaremos el demasiado retórico de D. Antonio Saviñón, puesto en música y cantado en el primer aniversario con que se celebró en Madrid el gloriosísimo Dos de Mayo de 1808 [1]:

Renovando la augusta memoria
De aquel día de luto y de espanto,
Hoy sucedan al fúnebre llanto
Ledos himnos de grato placer.
Y laureles de eterna victoria
Den honor á las víctimas fuertes
Que, muriendo con ínclitas muertes,
Libre á España lograron hacer.

I

Aun resuena confuso al oído
El crujir de las armas feroces
Aun se miran los hechos atroces
Con que al pueblo el tirano irritó;
Y se escucha el fatal alarido,
Y del bronce el estrépito hueco;
Pero á par zumba plácido el eco
Que *¡venganza!* implacable gritó
Renovando, etc.

. . . . . .
. . . . . .
. . . . . .

VI

Esos restos de tanto valiente
Que recibe la gloria en su templo,
Sean siempre dignísimo ejemplo
De valor é indomable tesón.
Si otra vez un tirano insolente
Los derechos de España derrumba,
Se alzarán de la cóncava tumba
Por vengar otra vez la nación.
Renovando, etc.

---

[1] En las precitadas *Memorias de un setentón* (tomo I, capítulo VIII) publicó por primera vez este himno Mesonero Romanos.

Las aptitudes líricas de Rosa Gálvez, pomposamente exageradas por la galantería de sus contemporáneos, se movieron, por lo común, en la elevada esfera de la oda heroica y altisonante, imitando muy de lejos el estilo de Quintana. El desdén de la posteridad (que alcanza igualmente á sus obras dramáticas) no ha sabido disimular los defectos de escuela, ni atender al influjo de las circunstancias, que tan frecuentemente se invoca en descargo de otros ingenios quizá de menos valor, porque algo bueno puede escogerse en las obras de nuestra poetisa [1].

Uno de sus más fervientes admiradores fué el incansable polígrafo aragonés D. José Mor de Fuentes (1762-1848) [2], hombre de grandes conocimientos y singularísimas opiniones literarias, censor terrible de obras ajenas y apologista acérrimo de las propias. Tradujo las odas de Horacio, cuyo texto interpreta y conoce como pocos; pero sin pasar de ahí, ni evitar las caídas á que le arrastraba fatalmente su índole estrafalaria é indisciplinable. Desde sus traducciones (hizo también alguna del alemán) y sus primeros ensayos hasta los poemas que dió á luz posteriormente (*Las Estaciones*, *Bilbao*, etc.), apenas se modificaron sus pícaras tendencias culteranas, lo cual no obstó para que obtuviese en París un ostentoso diploma de poeta políglota.

A fin de mostrar lo que fué en los primeros años del siglo presente la inspiración religiosa, presentaré tres poetas en quienes se conocerá cuán desmayada la dejaron los vientos de la revolución enciclopedista, y cuánto se habían empobrecido aquellas corrientes donde se saciaban las sublimes nostalgias de Fr. Luis de León, San Juan de la Cruz y Santa Teresa. Prescin-

---

[1] *Obras poéticas de Doña María Rosa Gálvez y Cabrera.* Madrid, 1807, tres tomos.

[2] Léase el curioso artículo que le consagró D. Gaspar Bono y Serrano en la *Revista de Ciencias Literarias y Artes* de Sevilla (tomo III), y que reprodujo en su *Miscelánea religiosa, política y literaria.* Madrid, 1870 (páginas 260-271.)

diendo de la escuela sevillana, cuyas cualidades determinamos en el capítulo anterior, se nos ofrece en primer término el sabio traductor de los libros poéticos de la Biblia, D. Tomás González de Carvajal (1753-1834), nacido en la ciudad de San Fernando, pero de ideas literarias tan opuestas á las de Lista, Reinoso, Núñez y Roldán, que combatió encarnizadamente las mejores obras de aquella juventud entusiasta, oponiendo á su estilo fogoso y al de su común modelo Herrera, el admirable y dulcísimo de Fr. Luis, hacia quien sentía una veneración sin límites. Como él erudito, como él enamorado de la sencillez clásica, y al mismo tiempo de la majestad oculta en la poesía de los libros santos, trasladó Carvajal con gran pureza los llamados poéticos, sin apartar los ojos de su excelso predecesor y guía [1], pero también sin asimilarse el espíritu confortante y generoso del original, para lo que se requiere un alma como la de Fr. Luis de León, no fría como la del académico sevillano. En sus imitaciones directas *Al Espíritu Santo*, *A San Fernando*, *En la revolución francesa*, *A Santiago*, *Patrón de España*, y otras odas por el estilo, corre aún más tibia y desorientada la musa de González Carvajal, que no acierta con la serenidad plácida del insigne maestro sin dar muchas veces en las sirtes del prosaísmo. La invocación á Santiago es de lo más tolerable, aunque no tarda el tono en decaer lastimosamente:

Acorre, hijo del trueno,
Acorre de tu España á la cuita;
Mira cerca el veneno,
Mira cómo la incita
El galo que en su error se precipita.

---

[1] *Los Salmos traducidos nuevamente en verso y prosa*, Valencia, 1819. En 1827 salió á luz también en Valencia el tomo VI de la obra, que contine algunos cánticos del Antiguo y Nuevo Testamento y los Trenos de Jeremías. Los demás libros poéticos de la Biblia (Cántico de los Cánticos, Profecía de Isaías, Libro de Job) se publicaron en Madrid de 1829 á 1832.

Igualmente es más de loar el buen intento que la ejecución en las composiciones religiosas del P. Vicente Martínez Colomer [1], cultivador fácil del género, pero á la manera que podía esperarse de un talento nada extraordinario y dirigido por la tradición artística del siglo último, tan estéril como doctamente razonadora. Maneja Colomer el romance con relativa destreza, y hasta al hexasílabo logró darle la rapidez y harmonía de que carece en muchos de nuestros buenos poetas. Si él no llegó á merecer este título, supo á lo menos emplear noblemente sus facultades, manteniéndose aislado del tumultuoso movimiento que todo lo trastornaba en derredor suyo.

Valenciano también (como nacido en Játiva) era el doctor D. Joaquín Lorenzo Villanueva (1757-1837) cuya inclinación á las musas, descontando una tentativa de sus primeros años, fué tardía en extremo, y despuntó, como él mismo dice premiosa é infelizmente,

...de la erguida cima
Al declinar la cuesta,
En que mi edad cansada
Rayara en los setenta,
Cuando en albor al pico
De la nevada sierra,
Mis mal peinadas canas
Exceden, no semejan.

Podría sospecharse que las agitaciones de su vida pública fecundaron en el alma de Villanueva el germen oculto de la inspiración lírica; pero con sus versos no consiguió otro resultado que el de entretener los ocios de una ancianidad triste y llena de punzadores recuerdos. Si, como parece, pretendía Villanueva imitar la estrofa lírica de Fr. Luis de León, conforme imitó sus diálogos en prosa, el engaño y la desemejanza no pueden ser mayores: su canción *El espíritu*

---

[1] *Poesías*, Valencia, 1818.

contiene en cambio algunos tercetos de un misticismo psicológico demasiado sutil, pero jugoso y profundo. Cuando rompe las ligaduras del consonante, corre menos premioso y difícil el período poético, por lo que quizás Villanueva nos hubiese legado una decente serie de romances sin el prurito de la obscuridad arcaica que los envuelve como espesísima nube.

La sátira estuvo siempre en gran predicamento entre los partidarios del neoclasicismo, y en España no decayó apenas, desde Hervás, Forner y Moratín el hijo, hasta sus tres continuadores, Vargas Ponce, Arriaza y D. Pablo de Jérica.

Los estudios variadísimos y *de omni re scibili* en que se emplearon la laboriosidad y mucho saber de D. José de Vargas Ponce (1760-1821), no han valido juntos á su celebridad lo que la deliciosa *Proclama de un solterón*. Juzgándola según el texto corriente, corregido con admirable tacto por D. Juan Nicasio Gallego, hay que colocarla entre las joyas del Parnaso español, y como tal figura hoy con derecho, hoy que se han desvanecido las preocupaciones contra su autor, embotándose los dardos de Forner y Miñano, que consiguieron hundir momentáneamente en el olvido [1], junto con los peores engendros de Vargas Ponce, este su incontrovertible título de gloria. La *Proclama*, á pesar de componerse á trechos de retazos pertenecientes á los satíricos extranjeros y nacionales, á Juvenal, á Boileau y á Quevedo, lleva, en la igualdad desafectada y en el sello constante de su estilo, la mejor ejecutoria de propiedad y el argumento último contra toda acusación de plagio. Nada de crudezas juvenalescas, ni de austeridades al modo de los Argensolas; nada que recuerde á una escuela hallaremos en Vargas Ponce; pero sí gracias y sales á torrentes, compenetración de ideas y de len-

[1] Hablo de los efectos, y no de las intenciones, porque suponerlas en el primero sería evidente anacronismo. La *Proclama de un solterón* se imprimió por primera vez en 1808.

guaje igualmente animados, vivos y espontáneos; juego de frases y rimas, fácil al parecer y que honraría á un consumado maestro. ¡Y decir que tan asombrosa libertad va unida con el artificio de la octava real y el rebusco de las consonancias más peregrinas y rebeldes del idioma! Alardes son éstos que asombran al lector sin coartar el vuelo satírico del poeta, que recorre á sus anchuras los altos y bajos del asunto, prodigando enumeraciones y contrastes, describiendo en cada línea una figura de relieve y como saliéndose del lienzo, á la manera de los grandes escenógrafos naturalistas. Es innegable la ventaja que por distintos conceptos llevan á la presente otras sátiras de la literatura antigua y moderna; pero así se patentiza mejor su originalidad, genuinamente española, ó para decirlo mejor, andaluza en todas sus partes. Entre los nuestros no deja de tener algún parecido con Vargas Ponce [1] el inmortal Bretón de los Herreros.

Andaluz era también en gran parte el temperamento literario de D. Juan Bautista Arriaza (1770-1837), poeta cortesano y algo epicúreo, pero ardientemente unido al entusiasmo nacional contra la ambición del tirano corso. Hallándose en Inglaterra publicó sus *Poesías patrióticas* (Londres, 1810) aumentadas en ediciones sucesivas [2], aunque ya mucho antes eran conocidos los primeros ensayos de su fecundo numen.

Los defensores de la patria, el *Himno de la victoria*, la *Profecía del Pirineo* y *El Dos de Mayo en 1808*, cantos guerreros en que la llama de la poesía nace de la de un sentimiento ardiente y nobilísimo, merecen colocarse junto á los de Gallego y Quintana, en honroso aunque más humilde lugar. Ninguna otra lira repitió con más fidelidad el grito de la indignación espa-

---

[1] *El Peso duro*, y las demás poesías del autor, son muy inferiores en mérito á la *Proclama*.

[2] La mejor es la de 1829, reproducida con adiciones en el tomo III de *Poetas líricos del siglo XVIII*.

fiola contra el francés, que la de Arriaza cuando exhaló aquel acento sublime:

> Este es el día que con voz tirana,
> Ya sois esclavos, la ambición gritó;
> Y el noble pueblo, que lo oyó indignado,
> *Muertos sí, dijo, pero esclavos no.*

Lo restante de la elegía *El Dos de Mayo* y las composiciones análogas del poeta se resienten de la incorrección que en él formaba inseparable compañía con la facilidad para componer, pues siempre le fué muy molesto el trabajo de la lima.

Diálogos de pastores, sueños idílicos y suaves cancioncitas en diversidad de tonos, componen el total de los versos en que celebró Arriaza los triunfos de Cupido; versos de la juventud en su mayoría, y en que no es tan visible ni tan empalagosa la imitación como en la mayor parte de sus contemporáneos, antes bien, la intensidad y delicadeza de los afectos inspiran al poeta estrofas muy bellas, como algunas de la *Despedida de Silvia*. Del inmenso fárrago de prosa rimada con que hubo de celebrar á la fuerza las venturas y desventuras de la Corte á cuyas expensas vivió, no debe tomarle la crítica cuentas muy rigurosas, porque al fin no es de todos el entusiasmarse de encargo, ni él pretendía encubrir con sonoras palabras la torpeza de las adulaciones, como suelen hacer los ingenios vendidos al poder, sino que casi siempre obedeció al impulso de la gratitud, la cual, cuando no inspira, tampoco abochorna ni envilece.

Anacreonte por afición pasajera, Tirteo por el influjo feliz de las circunstancias, poeta descriptivo, didáctico y hasta... *de real orden*, el carácter distintivo de Arriaza es el no tenerlo determinado; aunque sí una predisposición innata para hacer suyas todas las transformaciones posibles dentro de la poesía. Si algo hay en él íntimo y predominante, es la tendencia satírica,

tranquilamente juguetona é inofensiva en el fondo, aunque en lo exterior presente la ruda corteza de un lenguaje franco, atrevido y en ocasiones brutal. Su voz fué el azote que vengaba al arte de sus profanadores, y dique poderoso contra la irrupción de insulsos copleros y desocupados cazadores de consonantes.

Otra singularidad digna de notarse para comprender la vida y obras de Arriaza: fué el único poeta de fama que no formó en las filas del bando constitucional, permaneciendo adicto á la causa del monarca absoluto; pero en cuanto á sus verdaderos sentimientos, no opino que los realistas tuviesen razón para juzgarle como de casa, ni sabemos de fijo por qué se apartó de *los otros*. Aunque naturalmente honrado, no debieron de mortificarle mucho estas cuestiones, por lo que tampoco nos hemos de empeñar en dilucidarlas.

La invención ingeniosa y culta está sustituída por el juego de puerilidades chocarreras en casi todas las fábulas y cuentecillos del otro escritor que arriba mencionamos, el prófugo D. Pablo de Jérica, quien, habiendo pasado en Francia [1] una buena parte de su vida, acabó de perder las últimas reliquias de patriotismo que pudieron sobrevivir á los azares de la política y á la despreocupación de su singular carácter. Hasta aquí, y aun un poco más allá, tenemos un imitador aprovechado de La Fontaine; pero ¡cuánta distancia entre los dos si entramos en el terreno del arte! Jérica hace alarde, como otros fabulistas, de un desencanto y una frialdad escépticos, que se traduce en exhortaciones morales de significación harto dudosa. Sus consejos, pues, no son para seguidos en la mayor parte de los casos, y su inventiva es pobre, no acertando generalmente el autor más que á repetir un episodio conocido ó cuyo desenlace se está previendo, para clavar al fin

[1] Allí dió á luz la colección más cabal de sus *Poesías* (Burdeos, 1831).

una sentencia de Perogrullo ó de la Constitución gaditana.

Pasemos ya de los satíricos á aquella generación de humanistas (en el más amplio sentido de la palabra) que no consideraban incompatible con los favores de Apolo, para acomodarnos á su lenguaje, el saber griego y latín, ni el estudio de los clásicos antiguos y modernos.

Claro está que la erudición no hizo poetas á los que no nacieron tales, y por lo mismo no creo que favorecieran las musas con larga mano al por otra parte doctísimo académico D. José Musso y Valiente [1], traductor del *Ayax*, de Sófocles, del *Heautontimorumenos*, de Terencio, y de algunas odas horacianas, todo inédito entre sus voluminosos manuscritos, que hoy posee D. Marcelino Menéndez y Pelayo [2]. El *Otium divos* del venusino encontró en Musso un intérprete fiel y severo; pero en las apostrofes líricas *A los españoles en sus discordias civiles* [3] de tal modo y tan reciamente choca el artificio retórico del lenguaje con el énfasis del sentimiento, que no parece todo ello sino gimnasia para vencer obstáculos de rima y lucir pompas de estilo.

D. Dionisio Solís y Villanueva (1774-1834), apuntador del teatro de la Cruz, amigo de Moratín y muy apreciable como dramático, se distinguió en sus composiciones líricas por lo acrisolado y correcto de la versificacion, cuyos secretos aprendió en los poetas italianos tanto como en los españoles. Son de inimitable naturalidad algunas de sus cantilenas; á otras las afea el sensualismo anacreóntico, quizás basado en recuerdos de la antigüedad clásica, como dice bien el

---

[1] Su deudo D. Fermín de la Puente y Apecechea le consagró un elogio fúnebre, que es á la vez apreciable biografía.

[2] Véase *Horacio en España*, segunda edición, tomo II, páginas 433-434 (Madrid, 1885).

[3] Se publicó esta composición por primera vez en las *Memorias de la Real Academia Española* (tomo III, año 1871).

Sr. Marqués de Valmar, pero más aún en la imitación de Meléndez y en las pastorales del siglo XVIII. Solís pretendió también el lauro de fabulista, para lo cual no le ayudaba su índole poética, demasiado irreflexiva y brillante.

En amor é inteligencia de la literatura latina pocos aventajaron á D. Manuel Norberto Pérez de Camino (1783-1842), á quien debemos un *Arte Poética* escrita antes que la de Martínez de la Rosa, y versiones de Tilo, Virgilio y Catulo, amén de los poemas, sátiras y canciones originales [1].

No perdió el estimable magistrado burgalés, con su emigración forzosa á Francia, el amor del suelo patrio, que perpetuó en sentidas endechas, ni el de los autores castellanos, cuyo estudio le dirigía por el difícil camino del arte. Por su gran dominio de la rima expresaba mejor las ideas ajenas que las propias, cuyo caudal es bien escaso siempre que le falta el arrimo del modelo, y prefería constantemente las combinaciones métricas más elevadas y grandiosas, principalmente la octava real. De ella hizo uso en la versión de las *Geórgicas* de Virgilio, atrevimiento en que otros le han seguido después, y gracias al cual, si no logra darnos el fondo íntimo de la obra del cisne mantuano, suple este defecto con la entonación robusta y sostenida. Aquí estriba también el mérito de su *Poética*, que por la forma acaso lleve ventaja á la de Martínez de la Rosa, quedándose en la preceptiva, el autor burgalés, lo mismo que el granadino, con la de Boileau y el padre Horacio, cuyos pensamientos expone por medio de elegantes y gallardas paráfrasis. Después de can-

---

[1] *La opinión*, poema (Burdeos, 1820); *Poética y sátiras* (Burdeos, 1829); *Poesías* sueltas en las de *Líricos del siglo XVIII* (tomo III). El Sr. D. Manuel Alonso Martínez fué quien publicó las dos traducciones inéditas de Pérez de Camino; *Elegías* de Tibulo (Madrid, 1874), y *Geórgicas* de Virgilio... (con la mencionada *Poética*), Santander, 1876.

tar como sus predecesores la omnipotencia de la poesía, añade este ejemplo de propia invención, que á la vez puede serlo de su manera de versificar:

Aun de las hiperbóreas regiones
El bronco ferocísimo guerrero
El halago de harmónicas canciones
En el festín amaba placentero:
De la lira de Ossián los blandos sones
Calmaban de su pecho el ardor fiero
Si de Morván lloraba la ruina
O la temprana muerte de Malvina.

En la sátira sigue Pérez de Camino las huellas de Moratín con entera sujeción y bastante buen resultado, si se prescinde del espíritu nada laudable que le anima, y que es el del siglo XVIII en toda su crudeza.

El nombre de D. Javier de Burgos (1778-1848) va inseparablemente unido á su completísima versión de Horacio [1], objeto de acerbas críticas y apasionados encomios, y que al fin es la mejor de cuantas poseemos en castellano. Así lo reconoce la opinión general, de la que se apartó sin motivo Andrés Bello, aunque con la autoridad abrumadora de su fama y con la de un análisis de la obra, al parecer dictado por la imparcialidad. El ataque está magistralmente dirigido, los reparos nunca carecen de algún fundamento, y hasta tenía el sapientísimo venezolano la ventaja de saber cómo pudiera decirse bien lo que estaba mal dicho; ventaja no concedida á las detracciones de los criticastros envidiosos y vulgares. Y sin embargo, no tiene razón en absoluto, ya porque niega al traductor las cualidades de estilo poético que indudablemente poseía, ya porque exagera sus amplificaciones y descuidos, elogiando como de mala gana sus aciertos; ya, en suma, porque Horacio es intraducible hasta en prosa, cuanto más con

[1] *Obras de Horacio traducidas en versos castellanos...* (Madrid, 1820-23), 2.ª edición, 1841.

las férreas trabas del verso, así el castellano como el de los restantes idiomas neolatinos. Burgos se acreditó igualmente de filólogo (lo que reconoce Bello) y de poeta, y odas hay en su *Horacio* que desafían á la adustez censorina y á la presuntuosa competencia: así la XIII del libro I, *Cum te*, *Lidia*, *Telephi*, la II del IV, *Pindarum quisquis*, y hasta me atrevería á citar la tan censurada *Æquam memento*, salvando algunos lunares impuestos por la factura misma de las estrofas. Aunque no tan feliz en ocasiones, siempre abunda en esos rasgos que no pueden proceder de la simple inteligencia gramatical, y sí sólo de otra más rara, que es la de los que se identifican con el sentimiento del poeta, y le hacen hablar de nuevo sin desfigurar más que el sonido exterior de las palabras. De Burgos se conservan muy pocas composiciones originales; como las dirigidas *Al porvenir* y *A la razón*, que entusiasmaban al romántico Pastor Díaz.

El gusto artístico de D. José Somoza, informado por una mesura y una corrección exquisitas, le inclinaba á la imitación de la antigua escuela salmantina, y principalmente de Fr. Luis de León. La oda que le consagró, y las intituladas *Al río Tormes* y *El sepulcro de mi hermano*, son de un lirismo apacible, desacostumbrado entonces y ahora, si bien las tendencias del autor delatan pronto su origen escéptico y las condiciones sociales de la época en que fueron concebidas.

Liberal como Somoza, y conocido entre los suyos por haber redactado con Quintana y otros amigos el *Semanario Patriótico*, alcanzó también bastante celebridad con sus poesías el magistrado D. Eugenio de Tapia (1776-1860). Son las mejores las satíricas, desde *La posada y los toros* hasta el poema burlesco *La bruja, el duende y la Inquisición* [1]; los chistes brotan allí es-

[1] Véase el artículo *Tapia (D. Eugenio)* en los *Apuntes para una Biblioteca de escritores españoles contemporáneos*, por Ochoa, tomo II.

pontáneos, y por las escenas á que era aficionado el autor corre un ambiente de sano naturalismo, aunque damos por supuestas las salvedades correspondientes. Entre las composiciones serias de Tapia sobresalen el fragmento épico á la conquista de Sevilla, los romances *El mar en estío* y *La vejez*, en los cuales aventaja á la parte moral la descriptiva; y también, á pesar de las comparaciones forzosas á que da margen su título, la elegía *A la muerte de la Duquesa de Frías.*

Aún nos queda algo que recoger en el inventario del clasicismo por lo que respecta á la lírica, y son los laudables esfuerzos de algunos otros poetas preteridos generalmente por los historiadores de este ciclo literario. Citaremos á D. Juan Gualberto González [1], intérprete fidelísimo del *Arte Poética* de Horacio y de las *Eglogas* de Virgilio, Nemesiano y Calpurnio; á D. José Fernández Guerra, que imitó con gran esmero en *El cementerio de aldea* [2] la famosa meditación elegiaca de T. Gray; á D. José del Castillo y Ayensa, á quien no impidieron los negocios de la diplomacia y la política conocer la literatura griega con la perfección que demostró al traducir á algunos poetas menores [3]; y, finalmente, á un periodista de incansable actividad que llenaba de versos las columnas de *El Correo Literario y Mercantil*, D. Mariano Rementería y Fica [4], cultivador de las epístolas que llamaban *heroídas* en la *De Doña Blanca al Rey D. Pedro*, y convertido más tarde á la fracción semirromántica.

Al dirigir ahora la vista sobre el camino andado, sorprende desde luego el número y la relativa perfec-

---

[1] *Obras en verso y prosa* (Madrid, 1844). En ellas hay también algunos versos originales y fragmentos de un poema burlesco.

[2] La reprodujo D. Manuel Cañete al final de sus *Poesías*. nota 33. (Madrid, 1859.)

[3] *Anacreonte, Safo* y *Tirteo. Traducidos del griego en prosa y verso.* (Madrid, 1832.)

[4] *Poesías* (Madrid, 1840.)

ción de nuestros líricos en el primer tercio del siglo actual, á despecho de la indecisión en las teorías estéticas, del despotismo en los preceptistas y de la falta de unidad, que anula los esfuerzos individuales. A la titánica lucha de la Independencia, que despertó vigorosamente el alma adormecida del pueblo español, se deben en gran parte los nuevos tonos añadidos á la lira de los poetas, y la inconsciente libertad que fueron conquistando y que luego se consolidó con el influjo de las literaturas afines.

CAPÍTULO IV

Rápida ojeada sobre el Teatro en este periodo.—La Tragedia y sus cultivadores (Quintana, S. Barbero y Rosa Gálvez; Trigueros y Solís; Gallego, Tapia y La Calle; D. Antonio Saviñón; imitaciones de los dramáticos alemanes). La Comedia (Enciso, Gorostiza, Burgos, Mor de Fuentes, Vicente Alonso, Carnerero, etc.)—La ópera italiana.—Grimaldi y «La pata de cabra.»

MIENTRAS en una ú otra forma centelleaba la inspiración lírica española, tendiendo á romper exuberante é inquieta los moldes de la tradición neoclásica, languidecía nuestra escena en poder de traductores agabachados é insulsos copleros. La decadencia iniciada en el siglo anterior iba agravándose, en términos que hacían casi imposible la renovación completa á no ser por asalto forzado, que fué como lo consiguió más adelante el romanticismo.

Las heces que daban á gustar á sus idólatras la Melpómene y la Talía transpirenaicas, los ditirambos de Alfieri, las malas adaptaciones de los dramáticos alemanes, junto con los desperdicios de nuestro gran Teatro nacional: tales son los heterogéneos alimentos con que se pervirtió el buen sentido literario de nuestros padres, después de resistir heroicamente los combinados ataques del despotismo cesáreo (pues hasta aquí llegaban sus intrusiones en tiempo de Carlos IV) y de

los eruditos, que consiguieron, por último, la efímera y nada envidiable victoria.

La tragedia clásica no tuvo un Moratín que supiese enaltecerla, circunstancia que no debemos deplorar mucho si se atiende á la falsedad radical é intrínseca del género y á la reacción gloriosa de que acaso fué motivo. El nombre de Quintana, que tan espléndido brilla en otras esferas del arte, tiene en ésta la relativa significación que le dan el escasísimo valer de sus competidores y la índole del asunto escogido en su famoso *Pelayo*. Perdidas las tres tragedias *Roger de Flor*, *El Príncipe de Viana* y *Blanca de Borbón*, queda sólo al lado de la primera *El Duque de Viseo*, imitación [1] de otra que escribió en inglés Mateo Lewis, no menos endeble que la española. Lo odioso de los principales caracteres y lo mal estudiados que están los restantes, la esterilidad del asunto y la falta de tino en su conducción, obscurecen tal cual movimiento aislado, convirtiendo el conjunto en galería de sombras inanimadas sin un rayo de luz que las vivifique. Sólo merece notarse el parentesco de los pasajes más característicos de la obra con el romanticismo bastardo que después popularizó Víctor Ducange.

Sería injusto hablar del *Pelayo* con la inflexible severidad que podrían acaso justificar sus innegables defectos, y sin medir antes el nivel á que en este punto había descendido España, y con ella las naciones vecinas. Hoy nos cansan aquel estilo acompasado y aquella fría y razonadora timidez, no menos que la ausencia de sabor histórico y colorido local; pero ¿cómo pedir á la tragedia española perfecciones en que no soñaron nunca sus modelos, principalmente los más cercanos á la autocracia de Voltaire? Y Quin-

---

[1] No lo es de ninguna obra extranjera el *Pelayo*, contra lo que erróneamente afirma Puisbusque, confundiendo los títulos de las dos tragedias de Quintana (*Histoire comparée des littératures espagnole et française*, tomo II, pág. 503.)

tana adoraba en él y en sus obras con un respeto fanático, que no bastaron á amenguar ni la originalidad y el vigoroso temple de su ingenio, ni su gran instinto crítico, ahogado por las cadenas de la preocupación. Para Quintana y sus contemporáneos de 1805 no había medio entre la *vis cómica* de Molière y las tragedias francesas, en cuyo corte tampoco era lícito introducir la más leve modificación sin enormísimo pecado contra las reglas del arte.

Nada bueno podía resultar de tales precedentes; pero, aun sin ellos, chocaba el cantor de la imprenta con el escollo que impidió á Byron y á otros grandes líricos dividir su alma gigante entre los hijos de su fantasía, máscaras bautizadas las más de las veces, tras las que se dejan ver los duros y enérgicos lineamientos de una sola fisonomía. Quintana transfundió en el héroe sus ideas propias, harto más parecidas á las de un espartano del tiempo de Licurgo ó un admirador del 93, que á las de un noble visigodo de la Reconquista. El espíritu religioso, sin el cual toda ella se hace incomprensible, no se oye resonar en la tragedia ni como ligero rumor, ni como elemento accesorio; este descuido, llamémosle así, equivale á una crítica anticipada.

El *Pelayo* agradó en sus días [1], y no hay que espantarse de ello, porque contrastaba en sus generosas aunque deficientes tendencias, y en la amplitud regia de sus formas, con la raquítica talla de las producciones aplaudidas á la sazón. Superior, con mucho, á las dos tragedias que inspiró el mismo tema á Moratín el padre y á Jovellanos, y apareciendo en las circunstancias más favorables para excitar entusiasmos adormecidos y universales, «los sentimientos libres é inde-

---

[1] Léanse en comprobación los apasionados elogios que de él hicieron el *Memorial Literario* y otras publicaciones de importancia.

pendientes que animan la pieza desde el principio hasta el fin, y su aplicación directa á la opresión y degradación que entonces humillaban nuestra patria, ganaron el ánimo de los espectadores, que vieron allí reflejada la indignación comprimida en su pecho, y simpatizaron en sus aplausos con la intención política del poeta» [1]. ¿Cómo no habían de tener resonancia, en el espíritu de aquellos españoles que tres años más tarde abatieron la soberbia de Napoleón, los nombres de *independencia* y *patria* cubiertos con la majestad augusta de una profecía? Los indignados apóstrofes de Pelayo á Veremundo eran á la vez los del pueblo contra el servilismo de la Corte y la abyección de los pusilánimes, amparados con el disfraz de la prudencia:

¡No hay ya patria!
¿Y vos me lo decís?... Sin duda el hielo
De vuestra anciana edad, que ya os abate,
Inspira esos humildes sentimientos
Y os hace hablar cual los cobardes hablan.
¡No hay patria! Para aquellos que el sosiego
Compran con servidumbre y con oprobios;
Para los que, en su infame abatimiento,
Más vilmente á los árabes la venden
Que los que en Guadalete se rindieron.
¡No hay patria, Veremundo! ¿No la lleva
Todo buen español dentro del pecho? [2]
.....

¡Parece el prólogo de *Trafalgar* y el *Dos de Mayo*, cantado por el mismo poeta que había de ceñir con lauros inmarcesibles la frente de los héroes y los mártires futuros! En el *Pelayo*, pues, está muy por encima de sus condiciones estéticas el fulgor del patriotismo; mas, puestos á escoger lo difícil, lo que puede honrar á un buen dramático, elegiríamos entre los persona-

---

[1] Son frases del mismo Quintana en la advertencia con que encabezó sus tragedias para la edición de 1821.
[2] Acto I, escena V.

jes á Hormesinda por lo mismo que es el menos entero de todos.

La memoria de la tragedia *Coriolano*, escrita por Don Francisco Sánchez Barbero, va enlazada con cierta chispeante rechifla que de ella hizo el despreocupado Arriaza en un soneto en que alude igualmente á la obra y á su representación, poco limpio á la verdad y del que transcribimos la última parte [1].

En medio de esto el héroe no paría,
Y entre tanta matrona es trance fiero;
Mas viendo que era tarde y que venía
Con escalera en mano el farolero,
Se hace junto á la tienda una sangría,
Y esta sí que es tragedia de *Barbero*.

Hay noticia de que el infortunado vate compuso algunas otras obras para la escena, extraviadas á causa de los trastornos que hubo de sufrir en su vida política; consérvase el melodrama *Saúl*, representado en 1805 con música del maestro Cristiani, y que descubre en él las mismas raras cualidades de sus cantatas y diálogos satíricos. No es mera traducción de Alfieri, como intentó al principio su autor; antes sí una refundición libre y con variantes que no desmerecen del original [2].

Valen más que los líricos los ensayos dramáticos de Doña María Rosa Gálvez, entre los que sobresalen *Florinda*, *Blanca de Rossi* y *Alí Bek* como tragedias; *Un loco hace ciento* y *El egoista* por sus descripciones de costumbres. Fué duramente atacado el *Alí Bek* por su crudeza y sangriento colorido, rebatiendo la autora esta censura en una carta al *Memorial Literario*.

---

[1] Lo publicó íntegro el Sr. Marqués de Valmar en su *Bosquejo de la poesía castellana en el siglo XVIII*, págs. CCXX-CCXXI.

[2] No menciona este drama lírico D. Leandro F. de Moratín en el *Catálogo de piezas dramáticas publicadas en España desde principios del siglo XVIII hasta 1825*, con que acompañó el *Discurso preliminar* de sus *Comedias*.

En esto, y braceando contra la arrolladora corriente, daba muestras de vida el amor al antiguo drama nacional, nunca olvidado del todo, aunque otra cosa conviniera para evitar las profanaciones inconcebibles y las ridículas parodias de que fué víctima. Quédese en el polvo, donde está sepultada, la abominable escuela de Comella, de la que, después de él, fueron luminares máximos los Valladares, Zavalas y Rodríguez de Arellano. Ninguna relación tiene esta dramaturgia soez con las audacias de Lope de Vega y Calderón, á pesar de los sectarios de la escuela neoclásica, que abominaban de unos y otros, aunque desigualmente.

Figuran también entre los dramáticos de aquellos días dos escritores poco conocidos, y el uno en mala parte, D. Cándido Trigueros y D. Dionisio Solís. Trigueros poseía una erudición no vulgar con un gusto poco afinado y una ambición literaria que le costó muchos y muy tristes desengaños. Aunque su vida y obras pertenecen al siglo XVIII, no se vulgarizó hasta el actual su refundición de *La estrella de Sevilla* [1], título que cambió por el de *Sancho Ortiz de las Roelas;* con el cual fué aplaudida muchas veces en los teatros de la corte, dando á gustar una obra de Lope en la única forma que por entonces se hacía posible. No era de esperar ni aun este relativo acierto en el buen canónigo, como tampoco la sesuda advertencia con que va encabezado su arreglo, y que le dictó el simple buen sentido, harto más fecundo en esta ocasión que todos los cánones de la falsa estética. También puso las manos en *El anzuelo de Fenisa*, pero sin buen éxito, siendo la refundición la *La Estrella de Sevilla* el único ensayo estimable de esta especie que hizo Trigueros, y la menos infeliz de sus empresas literarias.

El nombre de Solís está mucho más alto, todavía no en el lugar que merece, ya como traductor admi-

---

[1] Madrid, 1804.

rable, ya por sus refundiciones de Tirso, Calderón y Moreto. Juzgando la versión del *Orestes*, de Alfieri, decía el insigne Hartzenbusch: «En mi concepto, Solís bebió al autor original su espíritu de tal manera, que si Alfieri hubiese escrito en lenguaje español hubiera expresado sus pensamientos como Solís, ó no se hubiera podido leer ni representar su tragedia [1].» Tal elogio, que solamente encontrarán exagerado los que no conozcan á entrambos poetas, es aplicable á la *Camila*, imitada también del italiano, á sus traducciones del francés *Juan de Calas* (de M. J. Chenier), *Misantropía y arrepentimiento* (cuyo original primitivo es del alemán Kotzebue) y *Zeidar ó la familia árabe*, del popularísimo Mr. Ducis. Este *excelente* y meticuloso académico intentaba dar á conocer á Shakspeare mutilándole sin piedad; y superando á sus predecesores Laplace y Letourner, hizo un *Hamlet* y un *Romeo* de propia invención, desfiguró lastimosamente el teatro del poeta inglés, y consiguió tener un público muy numeroso de entusiastas é imitadores. Solís se dejó fascinar de aquello boga pasajera, y puso en excelentes endecasílabos castellanos el monstruoso engendro mal llamado *Romeo y Julieta*, mejorándolo cuanto cabía con su traducción, pero sin atreverse á suprimir los adornos ridículos añadidos por Ducis á la incomparable tragedia [2]. Aunque es indudablemente de Solís, la castellana salió á luz sin su nombre; como salieron otras producciones de la misma pluma con las iniciales, en vez del riguroso anónimo. Y aún así como Hartzenbusch no da ni tuvo noticia del *Romeo y Julieta*, podemos pensar que yace desconocida para nosotros más de una obra del modestísimo apuntador y no bien estimado poeta.

---

[1] *Poetas líricos del siglo XVIII*, tomo III, pág. 234.

[2] *Romeo y Julieta, tragedia en cinco actos, traducida del francés.* Barcelona, 1820.

Tello de Neira y *Blanca de Borbón*, tragedias originales nunca publicadas, merecieron los elogios del mencionado crítico y biógrafo de Solís; y en cuanto á la última, parece que éste no quiso que se representara, después de ver la de Gil y Zárate sobre el mismo asunto.

Sus refundiciones de nuestro Teatro clásico suponen desde luego en un hombre como él, educado en las máximas del clasicismo artificioso y convencional, la perspicacia de que carecían los maestros de la escuela. ¡Lástima que hoy no podamos alabar sino la novedad del intento, por no haberse impreso casi ninguna de estas refundiciones [1], de que refieren maravillas cuantos las conocieron! Las que subsisten dan idea honrosísima del modo con que entendió Solís este arte tan difícil y poco lucrativo, del esmero y la amplitud, á veces perjudiciales y desmedidos, con que renovaba los originales para acomodarlos al gusto dominante y al suyo propio [2]. De todas maneras, fué éste un preliminar indispensable para el entronizamiento de la libertad artística, que apenas tardó ya en afianzarse.

En cuanto á las traducciones del francés, que forman una buena parte de las que Solís emprendió, no cabe enumerarlas circunstanciadamente, por ser anónimas ó haberse perdido en su mayoría.

Es muy esmerada, en general, la de D. Juan Nicasio Gallego, *Oscar, hijo Ossián* [3], original del ciudadano Arnault y basada en los célebres poemas con que engañó á la Europa del siglo XVIII el inglés Mac-

---

[1] Lo fué, pero sin consentimiento de Solís, la que hizo de *La villana de Vallecas*; y corre asimismo con su nombre otra de *El rico hombre de Alcalá*, ignorada por Hartzenbusch.

[2] Dedicábase también á esta tarea el Sr. D. José Fernández Guerra, padre de los dos insignes escritores del mismo apellido, pero con el extrañísimo y no laudable método que le era connatural. Conozco varios arreglos suyos de enrevesada ortografía, y que por lo menos suponen grande paciencia y no vulgares estudios.

[3] Va al fin de las *Obras poéticas* de Gallego en la edición de la Academia Española. (Madrid, 1854.) La primera impresión es de 1818.

pherson. Las situaciones capitales de la obra francesa cobran nuevo vigor en los rotundos versos de que está esmaltada la española, que disimulan el martilleo acompasado del asonante por medio de habilísimos cortes prosódicos y de una locución acendrada y varonil. Bastaría citar los primeros endecasílabos de la tragedia, ó estos otros en que Oscar declara á Dermidio la pasión amorosa que siente por Malvina, y que le arrastra á dar la muerte á su amigo más entrañable:

Tú de mi padecer la saña acerba
No conoces aún. Es un martirio,
Una pasión frenética, una hoguera
Que no basto á explicar. Aquí me abrasa,
En este corazón que ansioso alienta.
Acércate, Dermidio, y á mi pecho
Llega esa mano que ha de abrir mis venas;
Llégala y estremécete. ¿No sientes
Cual palpita de horror? ¡Con qué violencia
Corre hirviendo la sangre, y el incendio
Que arroja el corazón bebe sedienta!
Este ardiente volcán no te figures
Que es una llama débil, pasajera,
Obra de un día ó frívolo capricho.
Eslo de una pasión única, eterna,
Con el silencio y soledad cebada,
Que ya en despecho y en furor se trueca
Muriendo mi esperanza. Sí, Dermidio,
Y á su impulso fatal ceder es fuerza [1].

Bien se ve cuánto dista todo esto del tono grave y de la templanza característicos en la escuela de Versalles. Falta añadir en honor de Nicasio Gallego que despachó su obra en contados días y por cumplir con cierto compromiso, dando ocasión á Isidoro Máiquez [2] para uno de sus más ruidosos y merecidos triunfos.

---

[1] Acto III, escena II.

[2] No puede omitirse aquí, ya que menciono al insigne trágico, que á él corresponde la gloria de haberse hecho superior, con el fuego de la declamación y el entusiasmo, á la negligencia de los autores y la ruin naturaleza de las obras que se vió obligado á interpretar. Nació Máiquez (léase su *Vida artística*, por

Con el *Oscar*, de Arnault, alternó el *Agamenón*, de Lemercier, notable preceptista y autor de un voluminoso curso de literatura, cuya fama aumentó la de la tragedia, moviendo al magistrado Tapia (D. Eugenio) á ponerla en castellano. Escrupuloso en punto á lenguaje como buen clásico, y enemigo acérrimo del neologismo, como prueban superabundantemente sus sátiras en prosa y verso, apartóse Tapia [1] del camino ordinario por donde se desbandaba la turbamulta de los traductores, y prestó al argumento, á falta de otras cualidades, la severa y castiza forma que lo ennoblece. Escribió ó tradujo además el *Idomeneo*, *La madrastra*, *La soltera suspicaz*, *Un falso novio y una niña inexperta*, y las óperas *El Califa de Bagdad* y *El preso y el parecido*.

Entre los fogosos liberales y medianísimos poetas del primer período constitucional figura un D. Teodoro La Calle, perpetrador de dos traducciones del teatro francés, *Blanca ó los venecianos* y *Otelo*, obras, respectivamente, de los indispensables Arnault y Ducis. De la primera, que es un monstruo moral y artístico sin segundo, conservamos la chistosa anatomía que á poco de su representación publicó Arriaza, y cuyo tono desenfadado, discretamente familiar y á manera de proverbio, hace de ella un dechado de sátiras abrumadoras, y en verdad que lo fué para el infelicísimo engendro de La Calle. No se dirigían precisamente contra él las *Reflexiones de entreactos* (así las bautizó Arriaza); pero ¿cómo no habían de herirle los formidables varapalos que tan maltrechos dejan á los héroes?

> Blanca está lela, Moncasín celoso,
> Capelo en Babia, y regañando á trío,
> Se dicen poco, malo, turbio y frío.

D. José de la Revilla) en Cartagena (1768); estudió en París con Francisco Talma y llegó á ser su rival más afortunado. Idolo del público por algún tiempo, sufrió después envidias, calumnias y persecuciones hasta su muerte, ocurrida en 1823.

[1] Va incluido el *Agamenón* en el tomo I de sus *Poesías*. (Madrid, 1832.)

. . . . . .
«Pícara, dice, barbas de tembleque,
A ver el novio, y se aparece entre ellos,
¿Quién lo trajo? El autor por los cabellos.
. . . . . .
Muchos el matrimonio dan por huero,
Mas lo abonamos yo y el mandadero.
Él, porque á Blanca vió tendida y yerta
Al pie de un novio y con la mano abierta;
Siendo ¡quién sabe! estilo veneciano
El dar la pata á la que da la mano.

El *Otelo* es cosa todavía más prosaica y detestable, hasta el punto de que apenas puede comprenderse cómo pudo sacar Máiquez de él tanto partido, no sólo en aquella exclamación,

. . . . . ¡Está bien hecho
Lo que acabo de hacer con esta ingrata!

y en otros rasgos menos malos, sino hasta en los que carecen de sentido gramatical. Dudo que en el Parnaso español haya *versos* como los siguientes, que el poeta pone en boca de Edelmira:

¡Qué! ¡Yo le adoro, y él me cree perjura!
¡Yo por él muero; él mi pena causó!
Cantad al sauce y su verde dulzura.

La traducción del *Otelo*, anterior á la de *Blanca ó los venecianos*, continuó años después formando parte del repertorio de los teatros madrileños.

Si La Calle no pasa nunca de versificador soporífero ó adocenado, el presbítero Saviñón era un poeta estimable que, como dramático, llegó á asimilarse el espíritu de Alfieri, rechazando instintivamente sus asperezas y exclusivismos. Al trasladar á nuestra lengua el *Bruto* del trágico italiano [1] con el título de *Roma libre*,

---

[1] *Roma libre, tragedia en cinco actos por D. Antonio Saviñón.* Madrid, 1820.

modificó su estructura y ennobleció su lenguaje, queriendo «dar á este gran cuadro (son sus palabras) aquella hermosura de colorido, de expresión, de corrección y de harmonía que Cesarroti y Calsabiji echaron de menos en todos los que pintó aquel genio colosal y extraordinario.» Quizá, y sin quizá, entraba por mucho en la idolatría que hacia Alfieri manifiesta Saviñón, como todos sus contemporáneos, la apoteosis intemperante de la libertad, que hizo el poeta italiano en sus obras. Hoy molesta la repetición del vocablo y de los anatemas contra el tirano ideal, que tanto agradaban por entonces; pero si se disimula ese pecado, la tragedia de Saviñón nos ofrece, junto á la sencillez lánguida del argumento, interrupciones patéticas, rapidez en el diálogo y períodos de no escasa belleza rítmica, que unas veces son de su exclusiva pertenencia, y otras producto de una imitación feliz y reservada á pocos. Del mismo numen que *Roma libre* brotaron *Numancia*, *Los hijos de Edipo*, *Alejandro en la India* y *La muerte de Abel* (original de Legouvé), empapada la primera en los mismos sentimientos que la versión de Alfieri, y notable la última por la perfección dramática y por la gallardía de la forma, no menos que por los triunfos de Máiquez en su papel de Caín.

Como dato histórico, y no por ningún otro concepto, será bien recordar que á fines del siglo XVIII y principios del presente fué conocido entre nosotros el teatro alemán por traducciones, ya directas, ya de segunda mano, habiéndose dado la preferencia á los dramas sentimentales de Kotzebue, Lessing (se representó su *Minna de Barnhelm* en 1801) y Schiller en su primera época (*Intriga y amor*, etc.) [1]

---

[1] Podría citar otras tragedias originales ó traducidas, como *El Cid*, de Corneille, por D. Tomás García Suelto; *Numa*, de González del Castillo. *La muerte de Luis XVI*, por Cajigal; *Felipe II* y *Los Templarios*, por D. José Rangel; *Libia ó la conjuración contra Viriato*, por D. Judas José Romo, después obispo de Canarias, que se atrevió á quebrantar la ley del romance endecasíla-

La comedia de costumbres seguía por los mismos falsos derroteros de la imitación servil, llegando al colmo de la esterilidad y el decaimiento. No alcanzó á traspasar la línea de la medianía D. Félix Enciso y Castrillón, en cuyo *Teatro* (Madrid, 1804-1808) solamente se halla de aceptable la feliz innovación de suprimir la monotonía del romance, introduciendo las consonancias, que sus predecesores habían desterrado del género cómico, y que él trató de restaurar en sus traducciones de *El distraído*, de Regnard, y *La Metromanía*, de Piron.

Moratiniano, hasta cierto punto, fué D. Manuel Eduardo Gorostiza (1789-1851), nacido en Méjico, aunque en España pasó lo mejor de sus días, figurando á la vez en las letras y en la política. Sus versos líricos, pocos y ya olvidados, sirven para explicar el por qué de lo bueno y malo que abunda en sus comedias *Indulgencia para todos*, *Las costumbres de antaño*, *Don Dieguito*, *Tal para cual ó los hombres y las mujeres*, y *Contigo pan y cebolla* [1]. Negarle originalidad, travesura y fuerza de observación, sería faltar á la justicia; ni es posible tampoco despreciar las gracias y sales de buena ley que animan el diálogo. En esta parte lleva alguna ventaja el autor mejicano á Martínez de la Rosa, que con él compartía el favor de espectadores y críticos. Pero, en cuanto á gusto, el de Gorostiza estaba por afinar; siempre se halló mejor con la caricatura que con las delicadezas áticas, no haciendo propias

---

bo como única versificación aceptable en la tragedia, etc., etc. Véase, aunque tan deficiente, el *Catálogo* de Moratín, añadido por el editor de sus obras en la *Biblioteca de Autores Españoles* (tomo II). Con toda intención no se habla aquí, como ni en la parte relativa á la comedia, de los autores que pertenecen al siguiente período literario, aunque publicaran antes alguna de sus primeras obras.

[1] Hay dos colecciones del *Teatro* de Gorostiza. (París, 1822 y Bruselas, 1825). A las piezas originales citadas en el texto, hay que añadir las imitaciones del francés (*El Jugador*, de Regnard, y *El amigo íntimo*), y las refundiciones de *Bien vengas mal si vienes solo* (de Calderón), y *Lo que son mujeres* (de Rojas).

sino las cualidades más externas y accesibles de sus modelos, y en este sentido no fué ni pudo nunca ser *clásico*. Como galería de costumbres, sus comedias son de gran precio y el parecido exactísimo; por lo que, prescindiendo de consideraciones estéticas, vivirán en calidad de monumento curioso para reconstituir la historia interna de la generación á que se refieren. En ninguna parte, por ejemplo, podríamos apreciar el influjo doméstico y social del romanticismo al aparecer en España como en la heroína de *Contigo pan y cebolla*, pues los artículos de Mesonero, Abenamar y otros pertenecen á fecha un poco más reciente.

Gorostiza comenzó á escribir para el teatro en 1818, no en el segundo período constitucional, como dicen generalmente sus biógrafos, y la pieza con que se estrenó, *Indulgencia para todos*, es quizá lo más importante de su teatro, ya porque en ella aparece definida la manera especial del autor, ya también por los conatos de fusión entre el sistema de Lope y el de Moratín que se advierten en el uso alternado del romance y de las redondillas, quintillas y décimas. El fin de la comedia se reduce á combatir, como un defecto gravísimo, el carecer de ellos en absoluto, á condenar la impasibilidad estoica que convierte al hombre en juez inexorable de la conducta ajena. El prototipo de la perfección adusta y descontentadiza es aquí un caballero á quien el padre y el hermano de su prometida, en connivencia con ella y obedeciendo los planes de un amigo de la casa, disponen una serie de desagradables sorpresas, origen de otras tantas caídas para el novio, que galantea á su futura esposa en la persuasión de que es otra mujer distinta, y que, á consecuencia de este *quid pro quo*, acepta un desafío con el que debía de ser su cuñado y pierde en un garito su dinero. Doña Tomasa, la novia, descubre al fin al aturdido Catón la trama que contra él se ha estado urdiendo.

Este modo de desenvolver el argumento por una

intriga de varios personajes contra otro, se reproduce con sobrada frecuencia en las comedias de Gorostiza, hasta ser, además de ataque directo á la verosimilitud y á la ejemplaridad didáctica, un como sello distintivo de familia.

Cuanto pudiera decirse aquí de D. Javier de Burgos y de sus producciones escénicas *El baile de máscaras*, *Los tres iguales* y *La dama del verde gabán*, sólo conduciría á poner de resalto la inferioridad de todas ellas respecto de las demás obras literarias del autor. El mismo propósito de introducir en el diálogo dramático la variedad de rimas para templar la pesadez de los interminables romances, no constituye un mérito exclusivo de Burgos, toda vez que le habían precedido con su ejemplo Castrillón y Gorostiza. La representación de *Los tres iguales* (cuyo argumento coincide casi con el de *El amor al uso*, de Solís), al par que salían á luz el *Diccionario geográfico*, de Miñano, y el *Arte de hablar*, por Hermosilla, dió pie á cierto epigramático ovillejo, reproducido por Gallardo en uno de sus opúsculos, contra la memoria de estos sus irreconciliables enemigos:

—¿Quién es el geógrafo hispano?
—Miñano.
—¿Quién para hablar da cartilla?
—Hermosilla.
—¿Quién vence á los dramaturgos?
—Burgos.
—¿Quiénes son estos Licurgos
Que allanan empresas tales?
¿Si serán *Los tres iguales*
Miñano, Hermosilla y Burgos? [1]

Sin afiliarse á ningun grupo determinado zurcía

[1] Mesonero Romanos fué el autor de este ovillejo, que transcribe con algunas variantes en las *Memorias de un setentón* (tomo II, páginas 26 y 27). Entre las *Obras póstumas de D. Manuel Silvela* (Madrid, 1845), el amigo y biógrafo de Moratín, hay dos comedias apenas conocidas: *El reconciliador* y *El doctor don Simplicio de Utrera ó la novia por oposición.*

también comedias el atrabiliario Mor de Fuentes *(La fonda de París, El calavera, El egoísta)* y ganaba honra y provecho D. José Vicente Alonso con su sainete *Pancho y Mendrugo*, mientras D. José María Carnerero, autor de algunas piezas originales y baladies, saqueaba el Teatro francés, y principalmente el inagotable de Eugenio Scribe, por los años inmediatamente anteriores á la invasión del romanticismo.

A partir de 1825 atraían con fuerza irresistible al pueblo de Madrid la compañía de ópera italiana en el teatro de la Cruz, y *La pata de cabra* en el del Príncipe. El delirio filarmónico acometió en proporciones gigantescas al mundo aristocrático, hasta el punto de que los principales artistas, como la Cortessi, la Tossi y la Albini tenían cada una su partido de defensores y devotos, y por el capricho de ellas se regían los de la moda en sus pormenores y adminículos.

La extraordinaria celebridad de *La pata de cabra* alcanzó un círculo más amplio, siendo causa de una conmoción febril é inverosímil en la superficie mansa de aquella sociedad tan pacífica y tan desemejante de la nuestra. El mismo Fernando VII acudía con frecuencia, acompañado de la reina Amalia, á reir los chistes de Guzmán; hacían otro tanto los habitantes de la corte sin distinción de clases, y las provincias mandaban un contingente de espectadores que dió harto en qué entender á la suspicaz y hábil policía del Monarca absoluto [1].

Los mal intencionados que querían arrebatar á Grimaldi la propiedad de *La pata de cabra*, propalaron la especie de que sólo era una versión servil de *La*

---

[1] Las anécdotas que sobre el particular refiere Zorrilla en los *Recuerdos del tiempo viejo* parecen una novela romántica. Léase también el libro *Cosas de Madrid*, por D. Dionisio Chaulié (Madrid, 1884, pág. 223 y siguientes). El título primitivo de la obra era: *Todo lo vence amor ó la pata de cabra, melo-mimo-drama mitológico-burlesco de magia y de grande espectáculo, en tres actos, por D. Juan de Grimaldi.*

patte de mouton, traducida al castellano en 1816; pero el análisis comparativo de las dos obras y el carácter mismo de la aplaudida en Madrid la ponen á cubierto de todo ataque. Aprovechando lo bueno de la francesa con espíritu é iniciativa propios, alcanzó el modesto y laborioso director de escena la alta prez de agradar á un público cuyo idioma no era el suyo materno. Y aún es más digno de admirarse que á tanta distancia de aquellos días, y mediando tantos recuerdos muertos y tantas glorias marchitas, se conserven tenazmente arraigadas en el campo de las tradiciones populares las figuras de *La pata de cabra*, y muy en especial la macarrónica de *Don Simplicio Bobadilla de Majaderano y Cabeza de Buey*.

CAPÍTULO V

ANTECEDENTES, CARÁCTER Y PROPAGACIÓN DEL ROMANTICISMO EN ESPAÑA

La tradición artística nacional.—Primeras tentativas de reforma.—El romanticismo de los clásicos.—El Parnasillo.—Los emigrados españoles en Inglaterra, y su representación en el movimiento literario.—Diversas apreciaciones sobre el romanticismo.—Su influencia en las costumbres.—El Ateneo y el Liceo.—El periodismo [1].

En la compleja y oscilante significación de la palabra *romanticismo* cabe distinguir una parte negativa (la oposición al ideal pagano, ó más bien á sus intérpretes de los siglos XVII y XVIII, y á la tiránica dictadura que ejercieron en toda Europa), y la positiva, que envuelve el principio de la libertad en el arte, y la rehabilitación del Cristianismo estéticamente considerado, del espíritu caballeresco en sus múltiples derivaciones, y de los ideales que informaron la vida, las costumbres y la literatura de la Edad Media. De estas afirmaciones las hay que perseveran íntegras é inconmovibles, porque siempre será cierto que las condiciones determinantes de una manifestación artística, áun

[1] Con el epígrafe *Introducción del romanticismo en España* publicó D. F. M. Tubino, en la *Revista Contemporánea* (números del 15 y 30 de Enero de 1877), dos artículos que sería largo, aunque muy fácil, rectificar.

tratándose de la que por excelencia se denomina *clásica*, no deben convertirse en norma fija de otras posteriores producidas por diferentes causas é influencias. Pero en la violenta colisión entre los mantenedores del convencionalismo versallés y los de la nueva escuela que concluyó por suplantarlo, ninguno de los dos partidos extremos se contentaba con las reivindicaciones justas; y por eso, al triunfar el romanticismo, entronizó, sobre todo en las naciones latinas, el cúmulo de novedades efímeras y caprichosas que Sainte-Beuve daba por definitivamente muertas en la Francia de 1848, y que desaparecieron también en Italia y en España hacia la misma época.

Un impulso general é irresistible, que partía de la renovación en las ideas y en las almas, y de los vagos presentimientos que anunciaban la proximidad de un mundo desconocido, eso fué y eso significó el romanticismo en sus albores; pero de él brotaron igualmente, así la protesta de cada nación contra el yugo impuesto por la falsa preceptiva francesa, como la arrogante fórmula que declaraba sagrado el asilo de la conciencia individual, para la que debían ser *sus fueros*, *sus bríos*, *sus pragmáticas*, *su voluntad*. Quizá los trastornos políticos y sociales que experimentó Europa trajeron de la mano otros similares en los dominios de la literatura; quizá el incendio revolucionario que en éstos prendió era una chispa de otro más vasto y universal; pero no deben extenderse mucho tales relaciones de analogía y simultaneidad cuando vemos que los demagogos del 93 adoraban en los maestros del siglo de Luis XIV, y que la bandera del romanticismo se tremoló en otros países á nombre de la tradición.

Por lo que hace á España, el movimiento literario que se inicia en el primer tercio del presente siglo era fruto de muchas y muy diversas concausas, entre las cuales descuellan dos principalísimas; la reacción del espíritu artístico nacional, torpemente hollado por la

escuela neoclásica, y la influencia extranjera, formada á su vez por un gran número de elementos no fácilmente separables.

El renacimiento clásico no fué en España, á partir del siglo XVI, ni tan vivo, ni tan exclusivista que absorbiera la savia de la nacionalidad y borrara todo sello de independencia en los autores más preciados de eruditos, á pesar de la veneración fetiquista con que Europa entera se postró ante los altares de la civilización greco-romana. La ciencia de la crítica, que muchos creen de origen moderno, contaba entonces con eximios representantes, que explicaron como cosa llana muchas doctrinas con que habían de escandalizar á la edad presente los eruditos de Alemania. Con cualquiera de ellos puede rivalizar en perspicacia y libertad de entendimiento el olvidado autor de la *Philosophia antigua poética;* el egregio helenista Alonso López Pinciano, que comprendió y explicó á Aristóteles como ningún otro en su época, y cuyo trabajo apenas ha perdido en la actual nada de su valor absoluto [1]. Y lo mismo que del Pinciano ha de decirse, aunque en menor escala, de otros cien que razonaron admirablemente sobre el uso y abuso de la mitología pagana, que comprendieron todo el fruto escondido bajo la corteza áspera del arte popular, que dilataron, cuanto era dable entonces, las leyes de las unidades escénicas, y que, finalmente, con el nombre de tragicomedia dieron carta de ciudadanía á un género reputado híbrido y monstruoso por los discípulos de Boileau, pero enaltecido hoy en todas las naciones cultas.

---

[1] La *Philosophia antigua poética* se publicó en 1594. Dice bien de ella el Sr. Menéndez y Pelayo: «¿Y qué alabanza mayor podemos estampar de tal libro sino que, escrito en el siglo XVI, es el único comentario de la *Poética* de Aristóteles, que podemos leer íntegro sin encontrarle absurdo ni ridículo en pleno siglo XIX, y después de haber aprendido la Dramaturgia de Lessing?» (*Historia de las ideas estéticas en España*, tomo II, volumen II, pág. 341. Madrid, 1884.)

Y no descollaron sólo en la teoría los ingenios españoles de los siglos XVI y XVII, sino principalmente en la práctica, donde, al repasar nuestra historia literaria, vemos hoy tantas y tan generosas audacias, tal suma de dificultades superadas, tan rica combinación de conocimientos clásicos y espontaneidad creadora. El arte teatral no ha pasado nunca, ni en España ni fuera de España, por manos como las de Lope de Vega, Calderón, Tirso de Molina, Alarcón, Moreto y Rojas, con el correspondiente séquito de autores de segundo orden. La menguada crítica, que no dejó de hincar el diente en el pedestal sobre que se alzó la gran figura de Lope, pudo hacerle ponerse en lucha consigo mismo y arrancarle la nada sincera confesión contenida en su *Arte nuevo de hacer comedias;* pero la musa nacional mereció siempre sus mayores simpatías, y la conducta seguida por el Fénix de los ingenios encontró vigorosos defensores, tantos ó más que adversarios [1].

Al morir el Teatro español á manos de sus depravadores y de las glaciales teorías francesas, quedaba algo de él entre cenizas, y sólo necesitaba el soplo de la polémica para recobrar su prístino esplendor. Pasan inadvertidas las retóricas declamaciones de un su apologista más bien intencionado que discreto, D. Vicente García de la Huerta, y por dicha ó desdicha hubo de ser un extranjero quien popularizó en Europa el nombre de Calderón, como lo fueron asimismo los primeros colectores de romances. Guillermo A. Schlegel y su hermano Federico hicieron con nuestros dramáticos del siglo XVII lo que Depping y J. Grimm con el desdeñado arte popular [2].

---

[1] Véase historiada magistralmente la contienda entre unos y otros en la mencionada obra de Menéndez y Pelayo (tomo II, volumen II, cap. X).

[2] Del mismo siglo XVIII, no obstante, pueden recogerse varias protestas de escritores españoles contra la dramaturgia galoclásica y los abusos de los preceptistas. La *Historia de las ideas estéticas* ha exhumado un sinnúmero de inestimables fragmentos

Una parte de los principios que invocaban los románticos, sobre todo en Alemania, coincidía con los de Lope de Vega y sus continuadores, y por eso lo que podía parecer entre nosotros importación exótica era más bien restauración castiza enfrente del servilismo reinante. Pero, en obsequio de la verdad, no fué siempre espíritu de noble independencia el del romanticismo español, pues también hallaron en él eco los satánicos gritos de rebelión lanzados por los dioses de este nuevo Olimpo, así los franceses, con quienes tuvimos más íntimo comercio, como los de otros países menos semejantes al nuestro en la lengua y en las costumbres. Sin perjuicio de que Chateaubriand y

---

críticos, ya de los jesuítas Eximeno, Lampillas y Andrés, ya del egregio helenista D. Pedro Estala, que en el discurso preliminar á su traducción del *Edipo tirano*, de Sófocles (Madrid, 1793), demostró la oposición existente entre la tragedia antigua y la moderna, adelantándose á Schlegel, y combatió el principio de la ilusión teatral y las pedantescas unidades; ya del bibliotecario Berguizas, traductor de Píndaro, ya de otros autores obscuros. A los testimonios recogidos por Menéndez y Pelayo añadiré uno bastante curioso de la *Crotalogía*, sátira contra el condillaquismo pedestre, y cuyo verdadero autor fué el P. Fernández de Rojas, agustino de San Felipe el Real. El capítulo en que trata *De las tres unidades crotalógicas* (segundo de la parte primera, libro II, sección I, tratado I, art. 2.º, como él dice con sorna) es una rechifla irónica del pedantesco formulario repetido por entonces en los cursos de literatura. «Los que han compuesto dramas en estos tiempos, ¿por qué causa, dice, han echado la pierna á los Calderones, á los Lopes, á los Moretos, á los Cañizares y demás turbamulta de viejos cómicos? ¿En qué consistirá que sus composiciones, sin embargo de ser por la mayor parte *sosas, frías, sin enredo y sin aquella muchedumbre de cosas buenas que no pueden menos de producir los genios que elige para sí la Poesía, aunque no hayan visto una regla en su vida*, con todo eso son tan celebradas, tan primorosas, tan aprobadas, tan aplaudidas y tan superiores á las antiguas *como nos dicen?* Pues no consiste en otra cosa más sino en que guardan exactamente todas las reglas.» «A semejanza é imitación de la poesía dramática y de toda la naturaleza—prosigue el maleante satírico—debe el crotálogo atarse, ceñirse, envolverse y estrecharse con las tres referidas unidades; debe encargar á sus piernas que no bailen, ni den más cabriolas y saltos que los que manden las tres unidades... Las tres unidades se verifican en el crotálogo ó tocador de castañuelas de la manera siguiente: la unidad de acción quiere decir que cuando se hace un repique, se hace uno, y no dos, y lo mismo cuando se da un castañetazo, que no se da más que uno,» etc.

Víctor Hugo lograsen incondicionales alabanzas y diesen el tono á la mayoría de los románticos españoles, tuvieron asimismo entre ellos una corte de sectarios el cantor de *Don Juan* y el Júpiter de Weimar.

En sus correspondientes lugares se hablará de las versiones que de uno y otro cundieron en España, y entre las cuales toca la propiedad cronológica al singular arreglo de *Werther* publicado por D. José Mor de Fuentes en sus *Poesías* [1].

Pero lo que más hondamente sacudió las dormidas energías de la literatura patria, fué la polémi ca del docto alemán Bohl de Faber [2], sostenida en el *Diario Mercantil*, de Cádiz, contra los redactores de la *Crónica Científica y Literaria* de Madrid. Bohl, que vino á enseñar á los españoles olvidadizos lo que ellos ignoraban acerca del valor de sus antiguas glorias, y que conocía á fondo los trabajos de la crítica alemana de aquel tiempo, sostuvo su causa con brío y copiosa argumentación; pero luchaba sólo contra una falange de literatos más ó menos conspicuos, entre los cuales se distinguía Alcalá Galiano, el tempestuoso orador de las Cortes gaditanas y futuro apologista de aquellos principios que á la sazón tanto le repugnaban [3]. Dícese que Bohl de Faber, para llevarlos al terreno de la práctica, hizo representar en Cádiz dos ó tres dramas de Calderón, logrando un éxito que no debió de tener poca parte en la orientación del gusto iniciada entonces, aunque no se fijó hasta algunos años después. El mismo *Diario Mercantil*, de Cádiz, donde aparecieron los

---

[1] Madrid, 1797. El admirable poemita *Hermán y Dorotea* se incluyó en la *Colección de novelas* de Cabrerizo. (Valencia, 1818.)

[2] Padre de Fernán Caballero.

[3] El mismo refiere esta historia con las palabras que copio á continuación: «Es verdad que en España nunca había faltado quien defendiese la causa de nuestra comedia antigua y del romanticismo contra el clasicismo francés.., Abogaba entonces por las reglas francesas el escritor de este artículo, lleno de preocupaciones que hoy ha abjurado, á no ser que ahora yerre y entonces acertase.» (*Revista de Madrid*, tomo I, núm. I.)

artículos del erudito colector de la *Floresta*, insertó en 30 de Noviembre de 1828 una epístola en verso y anónima que decía al hablar de Shakespeare:

Y á pesar de Boileau brilla en la escena.

Con las ideas innovadoras de Bohl de Faber coincidieron las que divulgó la célebre revista barcelonesa *El Europeo*, publicada en la segunda época constitucional por D. Buenaventura C. Aribau y D. Ramón López Soler, en colaboración con el inglés Ernesto Cook y los italianos Luis Monteggia y Florencio Galli. En esta revista se explicaron las teorías románticas, no sólo como genuinamente españolas, sino en el más amplio sentido con que se propagaban en Alemania, Italia é Inglaterra. Allí también apareció en castellano un poema de lord Byron, *El Giaour*, y por primera vez sonaron los nombres de otros grandes poetas extranjeros.

Para vindicar á Lope y su escuela se imprimió en 1828 un folleto de D. Agustín Durán, al cual sigue, por orden cronológico, el discurso de Alcalá Galiano que sirve de introducción á *El moro expósito;* pero reservando para otro lugar de esta historia la de la crítica literaria, me contentaré con haber mencionado estos dos estudios, aunque de tan grande importancia.

A la obra de los que paladinamente defendían el romanticismo en los primeros días de su aparición, coadyuvaron muchos de los que con sinceridad lo rechazaban, pero que insensiblemente iban atemperándose á la atmósfera de la novedad. Huelga repetir ahora lo ya dicho sobre la tradición neoclásica en los comienzos del siglo XIX; pero sí conviene insistir en la gran diferencia que separa á sus últimos representantes de los que inmediatamente los precedieron, lo cual prueba cuánto habían aquéllos andado en el camino de la emancipación.

Si los poetas de la escuela sevillana fueron más con-

secuentes con su tradicional carácter, en los de la llamada salmantina hay un abismo sin fondo que no permitirá nunca enlazar la ingenua musa de Fr. Diego González, y áun la de Meléndez Valdés, con la entonada y grandiosa de los Quintanas y Gallegos, como influída esta última por un espíritu de libertad que la regeneró con las aguas del patriotismo y la enriqueció con nuevos y nunca ensayados tonos. Y Gallego al fin sabe hermanarlo todo con una corrección exquisita que le sostiene en las cimas del clasicismo; pero Quintana, despeñado de ellas por el peso de su arrolladora é independiente inspiración, mal avenida con las trabas de una poética convencional; seducido por el ejemplo de Cienfuegos, que le comunicó cierta impaciente fogosidad y cierto vago sentimentalismo, precursores natos de las exageraciones románticas, no podía mostrárseles muy adverso, y compartió, andando los años, con Zorrilla y Espronceda el magisterio de toda una generación literaria. *El panteón del Escorial* parece un cuadro dramático arrebatado á Víctor Hugo ó á cualquier otro escenógrafo terrorista de su escuela [1].

Añádase también que ya muy de atrás venían logrando simpatías universales los poemas del falso Ossián, no tan conocidos por el texto de Macpherson como por la elegante traducción de Cessarroti, de la que se valió para ponerlos en castellano el exjesuíta D. Pedro de Montengón. El fondo nebuloso y de profunda melancolía que ostentan los cantos ossiánicos, coincide en gran parte con el subjetivismo pesimista de la escuela romántica; y aquella vaguedad apacible, aquel culto por las sombras de la noche y los argentados rayos de la luna, característicos en los primeros, lo son también de la última, sobre todo en una de sus

---

[1] En las *Obras inéditas* de Quintana va incluído el romance *La mora encantada*, que recuerda, como dice el Sr. Cañete, las más fantásticas producciones de los poetas románticos.

manifestaciones. El mismo Espronceda incluyó entre sus poesías una de esta especie, y en el *Himno al Sol* copia imágenes y conceptos del falso Ossián, aunque calentándolos con el fuego de su propio numen.

El romanticismo transpirenaico, al estallar definitivamente con la revolución de Julio, contribuyó á que el español avanzase por un camino paralelo; pues ambos hubieron de luchar con la tradición inveterada, constante en sus propósitos y decidida á defender palmo á palmo sus aportilladas fortalezas. Cuando la escuela de Víctor Hugo celebraba estruendosamente sus primeras conquistas, contando en la crítica como defensores á Sainte-Beuve, Janin y Nodier; cuando los cantos de la poesía revolucionaria conducían á su tumba el trono de Carlos X, aún se sostenía en España el de Fernando VII; y viendo así cerrada la puerta á públicas manifestaciones, juntábanse medio clandestinamente los hijos de Apolo que vivían en la capital de la Península, tomando por centro de reunión un cierto lugar de vulgarísimo aspecto y más vulgares condiciones, pero que ha llegado á hacerse célebre en la historia de las letras de un modo semejante al *Cenáculo* de París.

Dejemos la palabra á un testigo ocular y autorizado de los sucesos que relata [1]. «De todos los cafés existentes en Madrid por los años 1830 y 31, el más destartalado, sombrío y solitario era, sin duda alguna, el que, situado en la planta baja de la casita contigua al teatro del *Príncipe*, se pavoneaba con el mismo título, aunque ni siquiera tenía entonces comunicación con el coliseo.—Esta salita, pues, de escasa superficie, estrecha y desigual (que es la misma que hoy se halla ocupada por la contaduría del teatro Español), estaba á la sazón, en su cualidad de café, destituída de todo adorno de lujo y áun de comodidad. Una docena de mesas de

---

[1] Mesonero Romanos, *Memorias de un setentón*, tomo II, capítulo IV, pág. 53 y siguientes.

pino pintadas de color de chocolate, con unas cuantas sillas de Vitoria, formaban su principal mobiliario; el resto le completaban una lámpara de candilones pendiente del techo, y en las paredes hasta media docena de los entonces apellidados *quinquets*, del nombre de su inventor, cerrando el local unas sencillas puertas vidrieras con su ventilador de hojalata en la parte superior. En el fondo de una salita, y aprovechando el hueco de una escalera, se hallaba colocado el mezquino aparador, y á su inmediación había dos mesas con su correspondiente dotación de sillas vitorianas.—Estas dos mesitas eran las únicas ordinariamente ocupadas por unos cuantos comensales, personas de cierta gravedad....—El resto de la sala permanecía constantemente desierto, y alumbrado tibiamente por la tétrica luz de los candilones el empolvado pavimento de baldosa de la ribera, en cuyos intersticios crecía la hierba, que acudían ganosos á pastar los ratones y correderas, con la misma franqueza que si fueran ganado de la Mesta en prado comunal.

»Pues bien, á pesar de todas estas condiciones negativas, y tal vez á causa de ellas mismas, este miserable tugurio, sombrío y desierto, llamó la atención y obtuvo la preferencia de los jóvenes poetas, literatos, artistas y aficionados, que á la sazón andaban diseminados en los varios cafés de aquella zona.

»Y he aquí la razón por la cual cierta noche de invierno (no sabré fijar si fué el de 1830 ó 31) una numerosa falange de tan despiertos y animados jóvenes tomó posesión de aquella tierra incógnita, y, nuevos Colones, plantaron en ella el estandarte de las Musas, imponiéndola, en su consecuencia, el título de *El Parnasillo*.

. . . . . .

. . . . Allí, al frente de la mesa que pudiéramos llamar *presidencial*, el dictador teatral Grimaldi tendía el paño y disertaba con gran inteligencia sobre el arte dramático y la poesía;—allí Carnerero, con su amena y sabrosa

conversación, sus animados cuentos, chistes y chascarrillos, que por su color demasiado subido no me atrevo á compulsar aquí, formaba las delicias de los jóvenes poetas;—allí Bretón de los Herreros, con su alegre y franca espontaneidad característica, su prodigiosa facultad para versificar aunque fuese una noche entera, y la homérica y comunicativa carcajada con que él mismo celebraba sus propios chistes;—allí Serafín Calderón, con su lengua estropajosa y su lenguaje macareno y de germanía, contando lances y percances á la alta escuela, ó entonando por lo bajo una playera del Perchel;—allí Gil y Zárate, formando contraste con su grave seriedad y su poco simpática elocuencia;—allí Ventura de la Vega, con aquel aplomo y cómica seriedad que le eran característicos, soltando un epigrama, un chiste agudo, que algunas horas después eran como proverbiales en nuestra culta sociedad;—allí Espronceda, con su entonada y un tanto pedantesca actitud, lanzando epigramas contra todo lo pasado, lo presente y lo futuro;—allí Larra, con su innata mordacidad, que tan pocas simpatías le acarreaba;—allí Escosura con la agitada movilidad de su lengua, de su mente y hasta de su corazón;—allí Bautista Alonso, con su palabra inagotable, que participaba de arenga forense y de égloga virgiliana;—allí, en fin, todos los concurrentes á aquel certamen del talento, alardeaban de sus respectivas facultades, y convertían aquella modesta sala en una lucha animada, en un torneo del ingenio, y casi casi en una literaria institución.»

En este lugar, tan prolija y cariñosamente descrito por *El curioso parlante*, se fomentaba el ardor de aquellas cabezas volcánicas con la lectura de los novísimos poetas franceses, originándose de aquí algunos conatos de imitación, sobre cuyo número y naturaleza tenemos pocas noticias. No se sabe, á lo menos por los libros y Memorias de aquella edad, sino de la intentona con que el joven Roca de Togores, más tarde Mar-

qués de Molins, pensó trasladar á España el llamado *drama romántico*, bautizando con ese nombre una obra escénica suya, *El Duque de Alba*, que vino á convertirse en *La espada de un caballero* [1]. Los problemas que allí pretendía su autor haber resuelto fueron discutidos á la larga y con gran copia de razones por el improvisado Areópago del *Parnasillo*, conviniendo con Roca la mayoría, aunque se pusiese enfrente de él como vindicador de las rancias unidades el sesudo Gil y Zárate, que aún no se atrevía á pecados tan leves, cuando tan graves los cometió á los pocos años en un engendro tristemente célebre.

¿Encerraba el *Parnasillo* en su seno á todos los hombres de letras á la sazón más conocidos, como parece desprenderse de ciertas afirmaciones incondicionales? Absurdo sería el pensarlo, ya que no estaban allí ni en Madrid, ni siquiera en España, algunos poetas y críticos, desterrados á otros países por el Gobierno absolutista, y entretenidos en proyectos de política liberal, aunque sin abandonar del todo los amenos campos de la literatura. Todos los emigrados seguían las ideas del más estrecho clasicismo al partir para su destierro; pero durante él columbraron un horizonte á que no estaban acostumbrados, unas doctrinas que no eran las suyas y que alcanzaban universal aplauso. El amaneramiento de Pope y Addisson, encanto de sus mocedades, yacía por tierra en el mismo país que le vió nacer, y levantándose sobre sus escombros aparecía una falange nutrida y vigorosa, en cuyos principios andaba el mal revuelto con el bien; falange de admirables poetas, como lord Byron, Tomás Moore y los lackistas.

Aquellos fervientes partidarios del clasicismo le

---

[1] Consta todo en la curiosa *Advertencia* con que el Marqués de Molins encabezó ese drama en las dos últimas ediciones de sus obras.

volvieron las espaldas, tomando activa parte en la revolución que, sin saberlo ellos, había fermentado entre la juventud literaria de Madrid, y á su cooperación se debió un triunfo hasta entonces indeciso. ¿No fué el Duque de Rivas quien probó con el ejemplo la superioridad de las nuevas ideas sobre las antiguas, así en la poesía rigurosamente lírica con *El faro de Malta*, como en la legendaria con *El moro expósito*, y sobre todo en la escénica con su incomparable *Don Álvaro?* ¿No fué Espronceda el primero que hizo hablar á Byron en el idioma de Castilla, y representó por sí solo una de las más vigorosas direcciones de la restauración literaria? Eso sin contar con que la filosofía del arte, opuesta por los románticos á la hasta entonces universalmente respetada, debió mucho más á los emigrados que á los discípulos incondicionales de Víctor Hugo, cuyo código se reducía al discutido y discutible prólogo del *Cromwell*. El que antepuso Alcalá Galiano á *El moro expósito* denuncia bien la influencia sajona en la gravedad y mesura del raciocinio, no menos que en la elevación y amplitud de las ideas.

De las discusiones sobre el romanticismo poco hemos ya de añadir, dejando para otro lugar, como queda advertido, el examen de la producción más juiciosa á que dieron origen: el opúsculo célebre de Durán. Fuera de él, casi no nos queda otra cosa que artículos de periódico, inspirados algunos por las pasiones de partido, y no por la razón serena y filosófica, y pujas de insultos callejeros ó de ocurrencias é ingeniosidades, que contribuían á difundir rápidamente, pero no á justificar, la novísima literatura.

En las veladas del Ateneo se la discutió en sus puntos fundamentales, y muy particularmente en lo relativo al teatro. La templanza y la erudición de *El Estudiante* (D. Antonio María Segovia) frente á la fogosidad tribunicia de Galiano y Corradi; los defensores vergonzantes de lo pasado junto á los agoreros de lo

porvenir, eran causa de que no se extremaran las novedades. Lo que allí se dijo y sostuvo con calor, contenía muy poco de originalidad; pero se tradujo en razonables consecuencias, que contribuyeron á orientar la opinión de los descaminados y los vacilantes. ¡Lástima que se diese tanta importancia á las cuestiones de forma, llevando y trayendo las unidades aristotélicas con la minuciosidad y el escrúpulo de los preceptistas! Así y todo salió triunfante de la prueba el teatro de Lope y Calderón, y se aplicó al de Corneille y Racine un criterio más independiente del que hasta entonces se estilaba. Tampoco dejaron de apreciarse en su justo valor los esfuerzos que, en defensa de la misma causa, tantos disgustos acarrearon al buen García de la Huerta merced al intolerante fanatismo del siglo XVIII [1].

Eco de la moderación y del buen sentido, que frecuentemente se olvidaban en estas disputas, fué la voz de D. Alberto Lista, respetado por los corifeos de ambos partidos, entre los cuales gozaba de una autoridad indiscutible. Desafecto por instinto y por educación á las crudezas de los románticos franceses, profundo conocedor de la literatura clásica, así la latina como la nacional, no llevó, á pesar de todo, su intransigencia hasta el punto de deprimir las glorias dramáticas de nuestro gran siglo XVII; antes las dió á conocer en razonados análisis, que hoy mismo leemos sin disgusto. Ahondando después en la cuestión fundamental, notó con grande perspicacia las analogías que median entre el romanticismo bastardo, idólatra de la carne y las pasiones, y la literatura pagana, cuyos recuerdos quería borrar de la memoria. Lista llamaba *clásico* al arte legítimo, sin atender á las divergencias de pura forma, y en lo que esto no fuese veía sólo cues-

---

[1] Las sesiones á que aludimos son las de 1838 y 1839. Pueden verse reseñas y extractos en los periódicos de la época, sobre todo en *El Semanario Pintoresco*.

tiones de nombre, exageradas por los ignorantes de ambos partidos[1].

Con la originalidad personalísima y el tono grandilocuente de costumbre terció asimismo en la polémica el insigne Donoso Cortés. Su estudio sobre *El clasicismo y el romanticismo* [2], además de señalar en sus opiniones religiosas y sociales una fase nueva y de transición, entre las brillanteces doctrinarias y el espíritu firme y radical del famosísimo *Ensayo*, elevó la cuestión á un terreno en que podían campear libremente las maravillosas síntesis y el poder mágico de su elocuencia. Lanzando una mirada de olímpico desdén sobre los que él llama *dramaturgos* románticos y *copleros* clásicos, personifica los dos grandes ideales en Dante y en Homero, en el cantor sublime de la Teología y el inimitable intérprete de la antigüedad pagana. Para Donoso no hay más diferencia esencial entre el clasicismo y el romanticismo que la nacida de las circunstancias, del modo de ser y de la fisonomía peculiar de las opuestísimas sociedades en que uno y otro aparecieron. El arte clásico es el arte de la forma, y el romántico el de las ideas; aquél fué hijo de la verdad relativa y convencional, éste de la absoluta. Los héroes helénicos obedecían al impulso de la fatalidad, que era entonces una religión y una creencia; en la literatura de los pueblos católicos aparece el gran resorte de la personalidad humana, y con él la idea legítima del amor.

Según las doctrinas inflexibles que para nada toman en cuenta el *medio* social y su influjo sobre el artista, tiene que resultar absurdo uno de los dos sistemas. Donoso explica tales contradicciones demostrando que se

---

[1] Los artículos que sobre estas materias insertó en *El Tiempo*, de Cádiz, y en varias otras publicaciones, están reunidos en sus *Ensayos literarios y críticos*. (Sevilla, 1844.)

[2] Publicado en *El Correo Nacional* (1838), y reproducido en sus *Obras* (tomo II, Madrid, 1854).

deben «adoptar como criterio de la belleza poética ciertos principios absolutos, combinados con otros sujetos á alteraciones y mudanzas, combinándose así espontáneamente la unidad y la variedad, la fijeza y el progreso, la regla y la inspiración en una fecunda teoría.» Los genios creadores de todos los tiempos no se cuidaban de ser clásicos ni románticos, y, aun siéndolo de verdad, pueden abrazarse cariñosamente en las elevadas regiones de lo ideal y lo bello; los que se pagan mucho de su filiación y discuten eternamente el mote de las empresas grabadas en su escudo, merecen más el nombre de sofistas que el de poetas. Pocos escritos se publicaron en España ó fuera de España más racionales y contundentes sobre el pavoroso litigio, aunque por lo amargo de sus verdades, ó por la efímera vida de los trabajos periodísticos, no obtuvieran estos artículos la fama y el éxito á que eran acreedores. Donoso no se preciaba de entendido en materias de crítica literaria, y tuvo de ella, no obstante, más alto y filosófico concepto que algunos de los que la ejercían como profesión ó magisterio de inapelable autoridad [1].

Esto por lo que toca á los principios, porque los hechos marchaban por muy diferentes vías, sometidos ciegamente á las imposiciones de la moda, á los extravíos deplorables de la exageración fanática, á los corolarios prácticos que la muchedumbre deducía de los libros en prosa y verso, ó de las representaciones teatrales. El clasicismo era como *el antiguo régimen* de la literatura, opinión gastada de viejos machuchos y razonadores apáticos; el romanticismo era el verbo sagrado de la escuela liberal, el estandarte á cuya sombra se cobijaba la juventud de los liceos, de las Universidades y hasta de los campamentos (díganlo García

---

[1] La *Epístola á Albano*, de Tassara, aunque escrita en verso y como de burlas, es también notable por su doctrina estética. (*Poesías*, Madrid, 1872, páginas 83-93.)

Gutiérrez y *El Trovador)*. ¿Qué más? Hasta las mujeres se dividieron en *clásicas* y *románticas:* clásicas se decían las hacendosas y amigas de arreglar los asuntos domésticos, las que preferían la frescura del rostro y los buenos colores á la palidez sepulcral y las ojeras, que artificiosamente procuraban ostentar las *románticas.* Estas eran las marisabidillas de todos los tiempos, las soñadoras presumidas, amantes de los poetas melenudos, de las novelas fantásticas y de las lúgubres decoraciones. Beber el vinagre á pasto, engolfarse en los nuevos libros de caballerías, disertar sobre Dumas y Víctor Hugo, conversando en sueños y despiertas con Lucrecia Borgia y Diana de Chivri, con Jenaro y Edmundo Dantés, constituía su ocupación predilecta. La sed de emociones fuertes, de elíxires morales y de agitación nerviosa, las llevaba á las más extravagantes ridiculeces, cuando no á calificar de tiranía la vigilancia paterna y las leyes del decoro, con otras enormidades del mismo jaez.

La perniciosa trascendencia que tuvo el romanticismo cursi y exótico en el seno de la familia y en las imaginaciones femeniles, supera á todo encarecimiento; pero aún se dejó sentir más en el sexo fuerte, causando innumerables estragos en la fe, en las costumbres y en la educación literaria de aquella irreflexiva generación. Para sentar plaza de poeta fué preciso romper con todas las conveniencias sociales, alardear afectadamente de ignorancia como de medio preciso para ser un *genio* de inspiración original, cubrirse con la máscara del misterio y dar la preferencia á los trajes manchados y arqueológicos, á los modales bruscos y groseros, á la pedantería reglamentada, sobre la manera común de vivir entre los simples mortales, incapaces de subir á tan altas y vertiginosas cimas.

Por una coincidencia bien triste, los ingenios de más vigor y mayores esperanzas fueron, en gran parte, los que con mayor escándalo recorrían el camino

de la disolución; los imitadores que no podían serlo en otra cosa, buscaban la fama de libertinos, con lo que tenían mucho adelantado para conseguir la de artistas. Entonces empezó á conocerse lo que desde Jorge Sand se llama *la vida de Bohemia*, y de *bohemios* más ó menos inspirados estaban llenas la corte y las primeras capitales de provincia. Las orgías byronianas de que hablan algunos versos de la época no se reducian sólo á lugares comunes, sino que eran reflejo harto fiel, por desgracia, de la realidad.

La *misión* fué otra de las tonterías no siempre inocentes con que soñaban aquellos ilusos, adoptando por lema y repitiendo en diversos tonos unas palabras célebres de Zorrilla. Misión llamaban á la tendencia devastadora que tantos males causó con sus declamaciones impías y su enfático lenguaje; ¡ojalá que no hubiesen tenido ninguna sobre la tierra estos endiosados Mentores de la *humanidad!* Y ya que *humanidad* hemos dicho, no pasará sin advertir que de aquellas calendas data el sentido panteísta en que muchos toman este vocablo sin saberlo, como datan otros que han traído el majestuoso idioma castellano á su miserable situación actual, sustituyendo sus geniales primores con recargados y postizos adornos, con frases pseudo-filosóficas ó con locuciones adamadas é impertinentes.

Y no se diga que está la pintura exagerada de propósito, pues hay muchos testimonios fidedignos que la abonan y justifican. Por lo demás, soy el primero en reconocer los grandes bienes que reportó nuestra literatura del romanticismo sano; y porque tantas veces ha de mostrársele favorable mi opinión, quiero dejar estampado aquí el correctivo que pueda necesitar para algunos lectores.

Los escritos de costumbres, las sátiras y las comedias de entonces reprodujeron los rasgos más notables de aquella revolución moral, aunque considerándola únicamente por su lado risible, que era para el caso el

más á propósito. Lo mismo Gorostiza que Mesonero Romanos, lo mismo Bretón y Rubí que *Fray Gerundio* y *El Estudiante*, hicieron de ella sendas parodias, que no podemos reproducir extensamente, pero de que vamos á entresacar algunas como comprueba y ejemplo. La acción de *Contigo pan y cebolla* es un ataque directo á las niñas atolondradas que, contentándose con el amor ideal, para nada cuidan de lo por venir, olvidando locamente lo que después se encarga de enseñar la experiencia á costa de decepciones y amarguras. Del artículo de Mesonero no es necesario hablar porque todos lo conocen de sobra, y bien lo lamentaban los románticos del 37, que tantas protestas lanzaron contra él y contra su autor.

Menos vulgarizada está la sátira en esdrújulos que contra los dramones á lo Ducange escribió D. Eugenio de Tapia:

No puedes figurarte, amigo Próspero,
Cuánto me place el género dramático.
Cuando se anuncia al respetable público
Por la primera vez nuevo espectáculo,
Vuelo á tomar billete como el céfiro,
Aunque den apretones cien gaznápiros,
En especial si el drama es de los hórridos,
Que docta multitud llama románticos.
. . . . . .
. . . . . .
Hubo decoraciones muy exóticas,
Noche de tempestad, truenos, relámpagos,
Convento, panteón, minas y cárceles,
Guerreros, brujas, capuchinos, cuáqueros.
. . . . . .

Tapia era un adalid del moderantismo clásico, y en verdad que no lo disimula.

Del repertorio bretoniano es la siguiente escena entre dos hermanas jóvenes, con las que alterna el novio de la una [1]:

---

[1] *Me voy de Madrid*, acto I, escena IX.

MANUELA. .....y yo que anoche
Estuve en *Lucrecia Borgia*,
Quiero decir, en el drama
Que de este modo se nombra.
¡Aquélla sí que es mujer!
No porque yo me proponga
Imitarla en sus maldades...
Pero ¡qué alma tan hidrópica
De agitaciones sublimes!
JOAQUIN. (¡Y que quiera yo á esta tonta!)
TOMASA. Apuesto á que esa mujer
No hacía punto de blonda,
Ni supo en toda su vida
Cómo se hace una compota.
MANUELA. ¡Ay! ¡Por Dios! ¿Quieres matarme?
Ya se ve: como vosotras
Las clásicas no sentís,
Ni tenéis nervios...
.....

No tiene gran chiste la imitación del estilo romántico con que Estébanez Calderón pretendió desvirtuar la invectiva de Espronceda, *El pastor Clasiquino*, que tanto irritaba á los discípulos é imitadores de Meléndez. Otra imitación burlesca de López Pelegrín *(Abenhamar)*, dice así:

¡Maldición! Horrible suerte
Tuviste, Paca, al nacer;
Desde la cuna á la muerte...
Mejor quisiera no verte...
¡Arroja el cesto, mujer!

Fray Gerundio (ó sea D. Modesto Lafuente) nos pinta á un trovador desesperado leyendo una poesía ante una señora y sus dos hijas, mientras las tres le interrumpen con salidas de tono intercaladas entre los versos [1].

¡Mujer! ¡mujer! oye mi triste acento
¡Que llaman, Celestina!

[1] El primero bien se ve que no lo es.

Dime quién es ese rival odioso,
El aguador, señora.
Que de beber su sangre estoy sediento,
Di que traiga otra cuba.
Y en ella ¡sí! me bañaré gustoso.
Y llene la tinaja, etc., etc.

De *El Estudiante* es la parodia leída por él mismo en el Liceo de Madrid, y que comenzaba en esta forma:

LA COMETA

BATURRILLO POÉTICO

Cuento romántico.

Allá en la cocina de un rico usurero,
Fregando un puchero
Con prisa y afán,
Colasa la tuerta se ve en un disanto;
Bañados en llanto
Sus ojos están.

. . . . . .

Más de una vez nos han salido al paso los nombres del Ateneo y el Liceo; y por haber sido tanta su significación, como centros adonde concurría lo más florido entre la gente de letras, y lugares de sosegadas y fraternales discusiones, bien merecen que se les consagre algún recuerdo [1]. Célebre ya en el segundo período constitucional, y señalado por el color político que fué causa de su inmediata supresión, el Ateneo se restaura y casi se instituye en 1835, gozando desde luego próspera y desahogada existencia, que después de años y eclipses ha venido hoy á tomar nuevo incremento, aunque con sujeción á muy distintas bases. El arte literario constituía en el antiguo Ateneo una de las tareas de los socios, y fué estudiado en muy apreciables lecciones,

[1] Consúltense: R. M. de Labra, *El Ateneo de Madrid* (Madrid, 1878); M. Romanos, *Memorias de un setentón* (tomo II, cap. XIII, *Sociedades literarias*).

hasta formar algunas verdaderos cursos, como sucede con las de Alcalá Galiano sobre *La literatura española, francesa, inglesa é italiana del siglo XVIII*. Sobre la elocuencia disertó D. Fernando Corradi; sobre Derecho natural y político, Donoso Cortés; y otros sobre variados temas que sería prolijo referir. De las sesiones destinadas al examen de algún punto literario no nos quedan más que confusas Memorias, y no de especial interés.

El Ateneo, como institución vasta y de complejos fines, estaba eclipsado por otra mucho más amena, más querida de los jóvenes, y que compensó lo humilde de su nacimiento y lo efímero de su duración con el número y la importancia de sus tareas. Se fundó en 1837, dos años después que el Ateneo, con el fin de suplir lo que á éste faltaba en las secciones de arte, reduciéndose al principio á asociación modestísima que formó en su casa un señor Fernández de la Vega, con la ayuda de unos cuantos jóvenes. En 1838 se traslada *El Liceo* al palacio de los Duques de Villahermosa, en cuyos amplios salones vino á reunirse la porción selecta de los literatos, dándose unos á conocer y aumentando otros el renombre adquirido. De los primeros fué Rodríguez Rubí; de los segundos, Espronceda, Escosura, Bretón y Zorrilla. El Liceo congregó asimismo á las poetisas más célebres de la corte, entre las que descollaron por su afecto á aquella Sociedad y por su inspiración la Avellaneda y la Coronado. Con el tiempo, y conforme se desenvolvía la idea de los fundadores, se arregló allí un teatro, para el que escribieron algunas de sus obras dramáticas Gil y Zárate, Ventura de la Vega y otros.

Los certámenes ó concursos que periódicamente celebraba el Liceo restauraron la poética tradición de los juegos florales veinte años antes que en Cataluña, donde ha tenido, no obstante, más duración y arraigo. Los juegos florales se reservaban para la primavera,

así como los llamados *grandes concursos* podían convocarse en las demás estaciones del año; una medalla de oro ó plata era el premio que se acostumbraba á proponer en los últimos. Los vencedores eran por lo común poetas de verdad, con excepciones muy contadas, y basta para demostrarlo los nombres de algunos, como los ya repetidos de la Avellaneda y Bretón de los Herreros.

Éste obtuvo el cargo de primer consiliario en 1838, sucediéndole Escosura en 1840, y desde el 41 el Marqués de Molins, apasionadísimo del Liceo y uno de los que mejor han dado á conocer su historia.

Aunque la sección de Literatura fué la principal, también estaban allí representadas la Pintura, la Escultura, la Arquitectura y la Música, contando la primera con excelentes maestros, á quienes se debe algo de la restauración continuada después por los Fortuny, Rosales y Pradillas. El Liceo era, en suma, un monumento levantado á las artes, si no con esplendidez, al menos con mucha y entrañable afición, que no resultó ciertamente estéril. Las divisiones personales, el poder del tiempo, y más que todo las vicisitudes políticas, aceleraron el prematuro fin de aquella asociación, cuando ofrecía mayores esperanzas y cuando llegaba á su periodo de reposo la revolución artística á cuya sombra nació como una de sus más espontáneas manifestaciones.

Réstanos apreciar el periodismo de aquella época como medio de propaganda literaria, porque lo fué sin duda, y el de mayor alcance y más prácticas consecuencias. Pasando por alto las publicaciones periódicas que en los primeros años del siglo dirigía el infatigable D. Pedro María Olive (*Memorial literario*, *Minerva*, etc.), y que con sus noticias de las literaturas extrañas preludiaron el movimiento romántico, nada notable encontraremos hasta la revista *El Censor*, en que colaboraban Miñano, Lista, Hermosilla y otros es-

critores no menos distinguidos. *El Censor* tenía más carácter político que literario, y de lo que en este género insertó allí Lista ya hemos hecho la mención y el elogio correspondientes.

A contar desde la reacción absolutista (1823) paralizóse por completo la agitación de los años anteriores; y mientras se publicaban los *Ocios de españoles emigrados* en Inglaterra (1824-26), la Corte de Madrid se entretenía en descubrir tramas y conspiraciones, sumida en un quietismo literario que, después de todo, quizá no deba posponerse á las intemperancias del período constitucional. Allá en 1828, y amparándose con lo incoloro de su carácter, apareció *El Correo Literario y Mercantil*, con alguna firma ilustre como la de Bretón, junto á otras como la del indispensable D. Mariano Rementería. Mucho verso malo y mucho fárrago de toda especie engrosaban la colección de *El Correo*, que cesó de publicarse en 1833.

El célebre D. José María Carnerero fué el alma de dos revistas, para cuya redacción logró á reunir escritores tan insignes como Mesonero Romanos, Estébanez Calderón, Ventura de la Vega, y más tarde D. Mariano José de Larra. Con las *Cartas españolas* (Marzo de 1831—Noviembre de 1832) y la *Revista Española* (Noviembre de 1832—Agosto de 1836), su editor hizo el más afortunado ensayo que era entonces posible, dió vida á la razonable contienda literaria y preparó el camino á las declaraciones abiertamente románticas de *El Artista* (1835-1836), el paladín más caluroso de los nuevos dogmas.

No se había hecho aún la separación entre las letras y los partidos, ni entre la revista y el periódico, resultando de aquí la mezcla cuotidiana de los extractos de sesiones y la crítica teatral, y el que se batieran moderados y progresistas con la misma pluma que servía para ensalzar al literato de casa y estigmatizar al enemigo. Así, *El Eco del Comercio* (1834-49), órgano bata-

llador de los exaltados, como *La Abeja*, *El Español* y *El Correo Nacional*, discutían alternativamente temas de arte y temas de Parlamento; y cuanto á las personas, lo mismo á Gil y Zárate y el Duque de Rivas, que á Pidal y Mendizábal. Ahora que, siendo todos ellos liberales, en medio de sus divergencias, eran también todos románticos, pues ya lacuestión dejaba de ser fundamental y se ceñía al más ó el menos de libertad en uno y en otro sentido. *El Eco del Comercio* llegó en su odio y audacia á maltratar injustísimamente el *Don Alvaro; El Correo Nacional*, adalid del moderantismo desde que se fundó en 1838, sostuvo agrias polémicas con *El Eco* y renació de sus cenizas en *El Heraldo* (1842). Para cuando éste adquirió celebridad, la lucha de clásicos y románticos era ya anacrónica y trasnochada.

Pero además de estos periódicos y de algunos no tan conocidos, publicábanse en Madrid, siquiera fuese como excepciones, verdaderas revistas de gran interés y duración. Descolló entre todas el *Semanario Pintoresco* [1] por su carácter exclusivamente artístico: él recogió las primeras inspiraciones de Zorrilla, Larrañaga, Bermúdez de Castro y Enrique Gil; en él continuaba sus cuadros de costumbres *El Curioso Parlante*, y á él se debe, en parte, el perfeccionamiento del grabado, que se hallaba en suma y deplorable decadencia. Fundado y dirigido por Mesonero desde 1836 á 1842, perdió mucho de su valor en los tres años siguientes, hasta que pasó en el 45 á manos de Navarro Villoslada, y después á las del diligente Fernández de los Ríos (1846-57). La *Revista de Madrid* (1838-45) donde escribían, entre otros, D. Alberto Lista y D. Pedro José Pidal, publicó excelentes artículos de literatura, dando también cabida á algunos hallazgos bibliográficos que bastarían para perpetuar su memoria. No pudo rivali-

---

[1] Puede leerse su historia en la introducción al volumen de 1853 y en las *Memorias* de Mesonero Romanos.

zar con la de Madrid la *Revista de España, de Indias y del Extranjero* (1842-1848), donde insertaba su director, D. Fermín Gonzalo Morón, estudios sociales, filosóficos y políticos junto con los literarios. No hay para qué mencionar otras publicaciones que, ó por su insignificancia, ó por pertenecer al siguiente período, no promovieron en ninguna manera la variadísima y múltiple revolución que ligeramente hemos diseñado antes de proceder al concreto análisis histórico de la misma.

CAPÍTULO VI

DEL CLASICISMO AL ROMANTICISMO

Transición en la lírica.—Cabanyes, Gallardo, Maury, el Duque de Frías. Transición en el teatro.—D. Mariano José de Larra (Fígaro).

Hemos visto ya cuántos y cuán variados elementos dieron vida á la revolución romántica, y cómo no se pudieron substraer totalmente á su influjo los genuinos representantes del arte clásico, los Quintanas, Listas y Gallegos, por no enumerar otros de escasa significación. Lo que ante todo se preconizaba, así con los ejemplos como con las teorías, era la emancipación del ingenio, la cual siguió después manifestándose en muy diversas formas, de un modo más ó menos vergonzante, y conservando casi siempre un matiz de relativa templanza durante este período de transición, que anuncia otro de protesta franca y tumultuosa.

Hablando en rigor, no débiera colocarse junto á ningún otro el nombre del egregio y malogrado poeta catalán D. Manuel de Cabanyes [1], figura solitaria é in-

[1] Nacido en Villanueva y Geltrú (1808), estudiante en las Universidades de Cervera y Zaragoza, y muerto en 16 de Agosto de 1833. Unos meses antes de esta fecha publicó los *Preludios de mi lira* (Barcelona, 1833), colección de doce composiciones líricas que en mucho tiempo casi nadie conoció fuera de Cataluña. Además de un artículo de Roca y Cornet, inserto en el *Diario de*

dependiente en la que apenas se divisa afinidad alguna ni rastro de imitación, á lo menos en cuanto respecta á los autores españoles de su tiempo. Su blasón literario es la libertad en el más amplio y mejor sentido; su principal modelo el cisne de Venusa, cuyo espíritu reproduce con una fidelidad asombrosa, dadas las grandísimas diferencias existentes entre nuestro lenguaje poético y el de los latinos. Lo rápido de las transiciones, el cincelamiento y sobriedad de la frase, la rigidez espartana en las ideas, contrastando alguna vez con el epicureísmo muelle, todo ese conjunto de rasgos inconfundibles que distinguen el estilo de Horacio, renacen bajo la pluma de Cabanyes como por medio de una evocación misteriosa. No fueron más clásicos, aunque fuesen más poetas, ni el mismo Fr. Luis de León, ni Andrés Chénier, ni Filinto.

Como una casta ruborosa virgen
Se alza mi musa, y tímida las cuerdas
Pulsando de su arpa solitaria
  Suelta la voz del canto.
¡Lejos, profanas gentes! No su acento
Del placér muelle, corruptor del alma,
En ritmo cadencioso hará suave
    La funesta ponzoña.
¡Lejos, esclavos, lejos! no sus gracias,

Barcelona (13 de Mayo de 1833), hay otro de Torres Aamt sobre el olvidado poeta en el *Diccionario de escritores catalanes*. *El Panorama*, periódico madrileño, reprodujo (1840), pero sin firma de autor, las poesías *A Cintio* y *El cólera morbo*. Con el título de *Una página de historia literaria* consagró á Cabanyes un excelente estudio (1854) el insigne erudito D. Manuel Milá y Fontanals, estudio que sirve de prólogo á las *Producciones escogidas* del primero (Barcelona, 1858), aumentadas con una traducción de la *Mirra* de Alfieri, y con otros trabajos igualmente inéditos. Pero el más fervoroso apologista de Cabanyes ha sido Menéndez y Pelayo en varias obras suyas, principalmente el *Horacio en España*, sucediéndose luego como fruto de este apostolado un discurso de Víctor Balaguer leído ante la Academia Española, y las monografías del P. Eduardo Llanas y del poeta argentino Calixto Oyuela. El pueblo de Villanueva y Geltrú, por su parte, ha consagrado la gloria póstuma de Cabanyes erigiéndole una estatua, inaugurada en 1890.

Cual vuestro honor, traficanse y se venden;
No sangri-salpicados techos de oro
Resonarán sus versos.
....
Fiera como los montes de su patria,
Galas desecha que maldad cobijan;
Las cumbres vaga en desnudez honesta;
Mas ¡guay de quien la ultraje!
Sobre sus cantos la expresión del alma
Vuela sin arte: números sonoros
Desdeña y rima acorde; son sus versos,
Cual su espíritu, libres.

Quien tan celosamente aboga por *La Independencia de la Poesía*, claro está que no luchaba contra una escuela para entronizar otra, no perteneciendo más en definitiva á la clásica, como se la entendía por entonces, que á la romántica en ninguna de sus manifestaciones. Tal cual reminiscencia de Moratín, pero nada de Lista ó de Gallego; nada tampoco que anuncie á Zorrilla y Espronceda, á no ser el principio de libertad interpretado por él muy diversamente que por éstos.

Lo mismo al execrar al oro, corruptor del mundo, que al enaltecer á nuestros antiguos héroes, hallando otros Régulos superiores al de Horacio *(A Marcio)*, ó al cantar los inefables misterios del sacrificio de los altares *(La Misa nueva)*; lo mismo cuando retrata sus amores con delicado pincel (*A****), que en la oda *El cólera morbo asiático*, ¡qué variedad de escenas, qué acentos tan extraños y nunca oídos, qué osadías en el fondo, en el estilo y en la versificación!

Se ha notado alguna semejanza, quizá casual, entre el poeta catalán y Hugo Fóscolo; pero el *Carme dei sepolcri* tiene precedentes en las estrofas de Pindemonte y del férreo Alfieri, mientras Cabanyes, sin perjuicio de la admiración que este último le inspiraba, puso manos en una empresa sólo intentada por él aislándose del movimiento general para seguir libremente los vuelos de su espíritu. Quien no posea ojos muy de lince para no

pasar más allá de la corteza de sus versos, acaso tenga por barbarismos las novedades de su lenguaje, y por incorrección viciosa las meditadas y aparentes incoherencias; pero los mismos fútiles reparos que opuso Hermosilla al estudiante de Cervera, pudo hacerlos cualquier crítico de esta talla al *Carme* de Fóscolo y á otras joyas del moderno clasicismo. Detenerse hoy en leves tropiezos de expresión, y ensañarse en neologismos más ó menos admisibles, cuando se tiene delante de la vista un temperamento tan fuerte y original como el de Cabanyes, arguye miopía ó rigor extremado.

La vehemencia del vate catalán, ayudada por la precisión y verdad de su palabra de fuego, le colocan entre los primeros satíricos, lo cual no le impide remontarse en alas de su indignación hasta la más espontánea y ferviente poesía lírica, sino que esas dos cualidades se compenetran en varias de sus composiciones como en otras de Horacio.

El entusiasmo de Cabanyes por su modelo no reconoce límites, y le empuja á acometer imposibles, que no otro nombre merecen sus ensayos para emular las libertades de la prosodia clásica y suprimir de golpe los encantos de la rima, porque esclavizaban su ingenio y porque no los veía en Horacio. No importa que el oído encuentre desagrado en la combinación de aquellas estrofas: antes de rendirse hará el poeta los últimos esfuerzos, que no son estériles, en verdad, pero tampoco para imitados. Cabanyes tiene la gloria, si así se puede llamar, de haberse adelantado á Carducci, sin que su apasionamiento le inspire notas tan ingratas como algunas de las *Odi barbare*, el programa más acabado de la anarquía así en moral como en literatura.

Pero repetiré nuevamente que el clasicismo de Cabanyes dista *toto cœlo* del cultivado en España por aquellos días; y tanto ó más de la escuela romántica, enamorada de los primores rítmicos que él desdeñó, y á la que sólo preludia, como va indicado, en el empeño

de combatir el servilismo caduco, cuyas reliquias iban desapareciendo.

Alma ingénitamente propensa á la negación y habituada además á la glacial atmósfera del siglo XVIII, no parece que el autor del *Diccionario crítico burlesco*, D. B. José Gallardo, llegase nunca á ser verdadero poeta, aunque induzcan á creer otra cosa su linda canción *A Blancaflor* y algún rasgo satírico de los que brotaron de su pluma. La canción, apellidada por él *romántica*, pero no en el sentido corriente, parece inspirada en un villancico de D. Pedro Manuel de Urrea [1] y tiene más de común con las ingenuas expansiones de la musa popular que con el erotismo bucólico de Meléndez Valdés y sus imitadores.

La sátira de Gallardo pierde muchas veces en la

---

[1] El *Cancionero* de este poeta aragonés se publicó por vez primera en 1513, y estuvo casi olvidado hasta que en nuestros días se ha reimpreso (Zaragoza, 1878); pero fué conocido por Gallardo, que lo describió ampliamente, copiando algunas de sus mejores poesías. De él habla también Menéndez y Pelayo en el tomo VII de su *Antología de poetas líricos castellanos*, notando la semejanza que hay entre la canción del insigne bibliófilo extremeño y el villancico de Urrea, que principia con los siguientes versos:

Ayer vino un caballero,
Mi madre, á m'enamorar:
No lo puedo yo olvidar.

La semejanza aludida se reduce casi á la del argumento de ambas composiciones, lo cual no obsta para que la del autor moderno parezca un primoroso tejido de reminiscencias eruditas, una trova del siglo XV remozada sólo en el lenguaje. Del tono y corte de la *Canción romántica* puede dar idea la siguiente estrofa:

. . . . . .
Yo me levantara un día,
cuando canta el ruiseñor,
el mes era de las flores,
á regar las del balcón.
Un caballero pasara,
y me dijo: «*Blanca flor*»;
y de par en par abrióme
las puertas del corazón.

rima la movilidad y el gracejo que fuera injusticia negarle en la prosa; los chistes brotan perezosamente de su pluma, y sólo algunos merecen recordarse. Este mismo juicio puede y debe alcanzar á todos sus versos amatorios, si se exceptúa la antedicha canción romántica *A Blancaflor*.

Aunque tocado de manías eruditas y de cierta afectación inoportuna, tenía mucho más temple de artista que Gallardo el cantor de *La agresión británica* y de *Esvero y Almedora*, D. Juan María Maury (1772-1845). Alcanzó las postrimerías del siglo XVIII, rindiéndose á la moda del sentimentalismo, y divulgó unas heroídas, prohibidas por la Inquisición, en que intentaba hacer la apoteosis de Heloísa y Abelardo, como la hicieron Pope en Inglaterra, en Francia Colardeau, y en España, á imitación de entrambos, el apóstata Marchena. Con estas epístolas, con varias otras composiciones largas y cortas, y sobre todo con su poema *La agresión británica* [1], tan obscura como hermosamente versificado, y comparable en este punto á los mejores cantos de Cienfuegos y Quintana, logró entre nosotros merecido renombre, que se confirmó y agrandó durante su larga residencia en París.

Maury participaba de un cosmopolitismo literario que le permitía imitar, así al Ariosto y al Dante, como á Pope y Addison, ó á Voltaire y Rousseau. Llegó á manejar el francés con igual facilidad que la lengua materna, y, prevalido de sus aptitudes como traductor, escribió y dió á luz la *Espagne poétique* [2], antología sin precedente y que casi por primera vez demostraba á nuestros desdeñosos vecinos las riquezas del Parnaso español. Los grandes poetas de nuestro siglo de oro tuvieron en Maury un intérprete muy libre, pero

---

[1] Reimpreso en el tomo XXIX de la *Biblioteca de Autores Españoles*.

[2] Entre los críticos españoles, Larra fué de los primeros que la examinaron. (*Revista Española*, 24 de Abril de 1834.)

elegantísimo, que procuró conservar en la traducción toda la energía y todos las excelencias del original, mereciendo por su pericia en el manejo de la versificación francesa los elogios del *Journal des Débats* y de algunas revistas literarias.

Con la experiencia y el estudio de los grandes poetas, así españoles como extranjeros, se depuraba cada vez más el natural buen gusto de Maury; y cediendo en parte á la influencia romántica, que entonces aparecía irresistible, y en parte á sus inclinaciones nunca desmentidas hacía todo lo ideal, vago y nebuloso, escribió su *Esvero y Almedora* [1], mitad poema heroico, mitad narración fantástica. Aunque se publicó en país extraño, y cuando corrían profusamente los versos de Zorrilla y Espronceda, la obra de Maury lo es de transición y no entra de lleno en las vías del romanticismo. Tampoco está calcado su argumento, hablando en rigor, sobre las tradiciones de la Edad Media, porque tan extrañas metamorfosis experimentan los personajes, tan diluídos resultan los datos históricos y tan combinados con otros de distinta procedencia; tal es, en fin, el interés de la parte episódica, que domina y prepondera sobre la principal. ¿Quién reconocerá al Suero de Quiñones del *Paso honroso* en el Esvero del poema, ni en Rosalinda á la señora de sus pensamientos? Y la creación de Almedora ¿no parece, por lo fantástica, digna de un nuevo Ariosto?

De Ariosto es, sí, la traza y el estilo de *Esvero y Almedora*, el perenne vagar por las regiones de un mundo incógnito, y el convertir los sueños en realidades, dotándolos de nombres propios, de intereses y pasiones. Las aventuras amorosas del poema no son las que se ven entre personas de carne y hueso, sino que

---

[1] París, 1840. Don Juan N. Gallego leyó ante la Academia de la Lengua un extenso Análisis de *Esvero y Almedora*, que va incluído en el tomo III de *Poetas líricos del siglo XVIII* (página 154 y sig.).

andan envueltas entre los celajes diáfanos de un idealismo risueño, tal como en los antiguos libros de caballería.

El hilo de la narración, sobre ser tan sutil y delicado, se parte y multiplica con extremada frecuencia, y de aquí que deslumbren y confundan la diversidad y el movimiento de las fisonomías. Y es tanto más de lamentar cuanto que hay en el poema muchas octavas rítmicamente intachables, con más repliegues que el laberinto de Creta.

Quien no haya leído previamente el Análisis de Nicásio Gallego, difícilmente tendrá paciencia para descifrar los logogrifos de Maury, y seguir con atención las dificultades con que el joven Bazán, el príncipe de Onsido y Almedora (disfrazada de Palmira y Conde de Altano) tratan de impedir el enlace de Esvero y Rosalinda. Las acciones subalternas sirven más para desorientar al lector que para entretenerle, ayudando á ello no poco la estructura elíptica, castigada y tiránicamente sobria de la frase, que, castiza y todo hasta la exageración, no se parece á la de ningún otro poeta.

Como protesta briosa contra las arbitrariedades de la preceptiva clásica, merece transcribirse la introducción al canto IV de tan singular poema, afeada á trechos por la sequedad del raciocinio:

Riendas al genio, al corazón, á el alma,
Lindes en su carrera indefinida
Al poeta poner; brindar la palma
A quien más arreglado el paso mida;
Medirnos quiere, en fin, con docta calma
La crítica de leyes revestida,
Y acaso afeará que demos gusto
Diciendo hallarle donde no era justo.
Siguió del orbe por la vasta escena
Forzadas líneas el pincel bizarro,
Como en doble carril hoy se encadena
El potente vapor uncido al carro:
Este de allí no ha de salir, so pena
De hacerse piezas como frágil barro,

Y de una sujeción rígida vemos
Lanzado el arte á súbitos extremos.
.....
.....
Mas de esas leyes en que estar la nuestra
Pretenden, ¿dónde el texto encontraría?
¿Qué soberano código lo muestra,
O qué segura autoridad las fía?
Abre tu libro eterno, alta maestra,
Naturaleza, sírveme de guía,
Dejándome tus páginas hermosas
Libre leer de intérpretes y glosas.
¡Qué libertad! ¡qué variedad! Al monte
Ya promedia la selva en verde faja;
Ya parece que al cielo se remonte;
Ora al despeñadero áspero baja
Enhiesta; ora cerrando el horizonte
Al llano, de la vista el vuelo ataja;
Y une en figuras mil, siempre las mismas,
Sus globos, sus pirámides y prismas.

La fama poética del Duque de Frías (1783-1851) se funda en unos pocos versos felices, conocidos de todo el mundo, más que en el mérito de sus obras consideradas en conjunto [1].

Prescindiendo de su friísima oda *A Pestalozzi*, publicada en 1807, y de todo cuanto escribió en sus primeros años, y viniendo á la epístola elegíaca que intituló *El llanto del proscripto*, sólo se verán en ella algunos esmaltes poéticos entre mucha hojarasca polvorienta. El entusiasmo sin límites que sentía el autor por las antiguas glorias españolas, y el espectáculo de la abyección miserable en que se habían convertido, le inspiran, levantándole sobre sí, aquellas frases con que evoca de sus tumbas las sombras venerables del Gran Capitán, del primer Carlos y de Felipe II. Esta misma circunstancia de inflamarse súbitamente su nu-

[1] *Obras poéticas del Excmo. Sr. D. Bernardino Fernández de Velasco, Duque de Frías, publicadas á expensas de sus herederos, por la Real Academia Española, de que fué individuo.* Madrid, 1857.

men al contacto de las nobles ideas á que rendía culto invariable, se reproduce en él con alguna frecuencia.

Quédense á un lado los romances y sonetos; quédese también el canto fúnebre *A la muerte del general Zayas*, su afectuoso é infortunado amigo, canto que adolece, entre otros, de un defecto característico en el Duque de Frías: el de diluir los pensamientos y multiplicar las descripciones innecesarias, y fijemos la atención en su oda *A las nobles Artes*, leída ante la Academia del mismo nombre por el marqués de Molins, que nos describirá los mágicos efectos de aquella recitación. «El Monarca (Fernando VII que presidía el concurso), que aquejado por sus dolores ni tenía gusto para cosa alguna, ni podía resistir una larga sesión, me había encargado que atajase la lectura; hícelo como pude, muy á mi disgusto y de repente; y con todo, el efecto de los trozos que quedaron fué tal que, al terminar la estrofa en que habla de la insurrección de América, vi al casi moribundo Rey echado en su silla, lívido y descompuesto, dejar caer lágrimas por sus pálidas mejillas, y áun probar á aplaudir con sus hinchadas y trémulas manos. Rompióse entonces toda etiqueta, y el numeroso concurso, compuesto de magnates, de académicos y de alumnos, prorrumpió en desusados y casi irreverentes aplausos[1].»

A decir verdad, la oda, en lo que toca á su asunto primario, no iguala á la de Meléndez Valdés, leída muchos años antes en la misma Academia; pero al mentar el duque de Frías incidentalmente el nombre de Vasco de Balboa, el conquistador del Darién, y al enlazar con éste el recuerdo de América, una ráfaga de

---

[1] *Noticias sobre la vida y obras poéticas del Excmo. Sr. D. Bernardino Fernández de Velasco*, etc., que va al frente de las obras poéticas del Duque, inserta también en las del Marqués (tomo III. Madrid, 1882).

inspiración sublime, una nueva musa pone en sus labios aquella estrofa que vivirá mientras viva la lengua castellana:

¡Gentes que alzáis incógnita bandera
Contra la madre patria! En vano el mundo
De Colón, de Cortés y de Pizarro
A España intenta arrebatar la gloria
De haber sido español; jamás las leyes,
Los ritos y costumbres que guardaron
Entre oro y plata, y entre aroma y pluma,
Los pueblos de Atahualpa y Motezuma,
Y vuestros mismos padres derribaron,
Restablecer podréis: odio, venganza
Nos juraréis cual pérfidos hermanos,
Y ya del indio esclavos ó señores,
Españoles seréis, no americanos.
Mas ahora y siempre el argonauta osado
Que del mar arrostrare los furores,
Al arrojar el áncora pesada
En las playas antipodas distantes,
Verá la cruz del Gólgota plantada
Y escuchará la lengua de Cervantes.

Los cantos más viriles de Heredia y Olmedo, y de todos los poetas alentadores de la insurrección en América, no encierran cosa superior á esta apóstrofe, que tiene toda la majestad de un vaticinio dictado por el genio de las Españas.

Al llegar el período romántico no fué insensible el Duque á los impulsos del movimiento universal; pero no entraba en su templadísimo carácter el decidirse por el romanticismo fisiológico de Espronceda, ni por el legendario al modo de Zorrilla, sino que se abrazó con el llamado histórico, romanticismo á la española y sin mezcla de importaciones extrañas. Fruto de esta evolución fué la leyenda *Don Juan de Lanuza* (1837), de forma dramática, de limpio y desembarazado estilo, de versificación sonora, rica y abundante.

En cuanto al empeño de enaltecer al impávido defensor de las libertades aragonesas, no resulta tan ana-

crónico, ni mucho menos, como el de Quintana en la oda á Padilla; y es que el Duque de Frías, enemigo de abstracciones en política y en literatura, conocedor, aunque no muy profundo, de la historia patria, copió de ella, tal como entonces podía estudiarse, las viriles fisonomías de Lanuza, Pedro Fuertes, Dionisio Pérez, D. Juan de Luna y D. Diego de Heredia, prefiriendo la exactitud narrativa á las declamaciones ampulosas. Siempre, además, procuró distinguir entre las antiguas libertades españolas y las proclamadas por aquellos que

> Dueños ya del poder, haciendo ultraje
> Al pueblo sufridor, sin gloria alguna
> Llamaron libertad al vasallaje
> Impuesto por su audacia ó su fortuna.

Afeado está en la leyenda el carácter de Felipe II; pero muy pronto resarció el Duque la falta con un larguísimo canto que obtuvo la medalla de oro en los juegos florales del Liceo Matritense (1842). Este canto abunda en versos forzados y descripciones prolijas de tan poco grata lectura como el sermón en octavas reales, con su exordio y su *Ave María*, que el poeta quiere convertir en oración fúnebre poniéndolas en boca de un monje. ¡Cuánto no ha ganado aquella conocidísima estrofa

> Fué del prudente Rey el poderío, etc.

en separarse del conjunto que la deslustra, ostentando sola su inmarcesible y juvenil belleza!

Con esto se demuestra una vez más que el duque de Frías debe sus más felices inspiraciones al entusiasmo que sentía por "el principio aristocrático, el principio español y el principio liberal", para valernos de la frase que emplea el autor de *Don Alvaro*. También contribuyeron á la fama del Duque su representación como miembro de la nobleza, como protector y amigo de nuestros mayores ingenios y como individuo de la

Academia Española, su pericia en el manejo del idioma, y su buen gusto, refinado por la educación.

Pasando ahora de la lírica á la dramática, y para explicarnos cómo se operó paulatinamente la revolución llamada á engendrar el *Don Alvaro*, *El Trovador* y *Los Amantes de Teruel*, es preciso buscar muy arriba sus orígenes, que en parte, cuando menos, se esconden en la misma tragedia clásica de Solís, Quintana y Saviñón. Así como en las odas patrióticas inspiradas por nuestra lucha con los ejércitos de Napoleón, alborean ya el vigor y la independencia de la lírica, así en el *Pelayo*, la *Numancia* y las traducciones de Ducis y Alfieri, se inicia de algún modo la emancipación del Teatro. Los mismos autores de este movimiento desconocían las futuras consecuencias de su obra, y se creían de muy buena fe clásicos á macha martillo sólo porque acataban con religiosa veneración la ley de las unidades; pero la semilla arrojada en la tierra no tardó en producir su fruto.

Años adelante, y en el reinado mismo de Fernando VII, empezó á darse á conocer la dramática genuinamente española, relegada hasta entonces al olvido; y mientras los hermanos Schlegel enaltecían y popularizaban á Calderón en Alemania, y J. Jorge Keil hacía imprimir una edición completa de sus obras en Leipsig (1827), salía otra en Madrid del antiguo teatro español dirigida por García Suelto, Durán y Gorostiza, y acompañada de minuciosos análisis [1]. No se redujo la colección á las escasas comedias un tanto ajustadas al patrón clásico, y que por lo mismo obtuvieron siempre la indulgencia universal, sino que se extendía á los dramas y tragicomedias más libres y más flagelados por la crítica ciega y melindrosa.

---

[1] *Colección general de comedias escogidas del teatro antiguo español, con el examen crítico de cada una de ellas.* — Madrid, 1826-1834.

En diferente y pésimo sentido influían en el gusto de la multitud los absurdos escénicos de Víctor Ducange, que desde Francia vinieron hasta nosotros, hallando tan buena acogida en la corte como en Barcelona y demás provincias principales. Por ley tristemente común á todas las revoluciones, fué aquélla violenta y radical hasta un extremo increíble, bien que sólo alcanzase la efímera duración de todos los motines, cuando no tienen solidez ni apoyo, y no tienden más que á halagar las pasiones y los intereses de un día. En *El Duende Satírico* burlóse Larra (no con gran donaire) de aquellos dramones en cuadros trágicos y cursis á la vez, en los que alternaban narcóticos y revulsivos, pasmarotas sin causa y crímenes sin ejemplo [1].

Por un motivo ó por otro aquella tormenta pasó, y ya no quedaban rastros cuando el mismo Larra [2] compuso su *Macías*, preludio del drama romántico que viene á coincidir con las tentativas de Martínez de la Rosa. Es cosa sabida que Larra se mantuvo algo indeciso en

---

[1] *El Duende Satírico del día... Segundo cuaderno.* (Marzo de 1828.) *Una comedia moderna. Treinta años ó la vida de un jugador.*

[2] Aunque no fué el genio dramático lo que inmortalizó al célebre suicida, daremos aquí los apuntes biográficos indispensables para apreciar todas sus obras. Nació D. Mariano José de Larra (*Fígaro*) en Madrid el año 1809, recibiendo su primera educación en Francia, adonde le llevó su padre, que servía como médico militar en el ejército de Napoleón. Cursó la segunda enseñanza en Madrid, ampliando por sí mismo los conocimientos de las aulas oficiales con una afición extremada á la lectura. Sábese que comenzó la carrera de leyes en la Universidad de Valladolid, y que interrumpió los estudios á causa de misteriosos lances de amor. Antes de cumplir los veinte años daba á luz sus primeros ensayos en prosa, que no lograron fijar la atención general; pero los artículos de *El Pobrecito Hablador*, y los que insertó más tarde en la *Revista Española* y *El Español*, le crearon una reputación indiscutida de crítico y escritor de costumbres. Los rayos de gloria que daban esplendor á su vida pública no bastaron para deshacer el hielo de aquella alma egoísta: el amor hacia una mujer unida á otro hombre en matrimonio, y que, después de rendirse al seductor, se manifestó decidida á romper los criminales lazos, empuja hasta la desesperación al desdichado Larra, que se suicidó el día 13 de Febrero de 1837.

todas estas luchas, y que el romanticismo transpirenaico no halló en él ni un censor implacable, ni tampoco un apologista. Enteramente conforme con las reticencias de sus artículos en prosa está el *Macías*, al que antepuso una advertencia donde rechaza de antemano las denominaciones que en este sentido se pudieran dar á su obra.

En ella aparece retratada con gran lujo de pormenores la vida del infortunado trovador gallego, aunque no son grandes los escrúpulos de Larra en cuanto á la verdad histórica, más adulterada aquí que en su novela *El Doncel de Don Enrique el Doliente* [1]. *Fígaro*, en cuya alma no palpitó nunca el aliento de la inspiración dramática, pudo orientarse en el terreno de la comedia al escribir la titulada *No más mostrador* (imitación libre del francés, con la que alternaron las esmeradas traducciones de *Don Juan de Austria ó la vocación*, *Felipe* y otras); pero desmaya en la interpretación de los afectos trágicos que aspiró á encarnar en el *Macías*. Abundan en él las escenas de melodrama; los amantes y los malvados casi no lo pueden ser más; y á pesar de todo, ¡cuánta tibieza en las que parecen explosiones volcánicas de la pasión! ¡Cuánta incoherencia con alardes de naturalidad! En los recursos dramáticos, en el arte de dialogar, parece que media un siglo entre *Macías* y *Los amantes de Teruel*. En cuanto al propósito, no disimulado, de redimir la culpa con los atractivos del arte y el sentimiento, ¿cuándo llegará la infidelidad conyugal, por muy simpática que quiera hacérsela, á

---

[1] Por extraña anomalía, la acción del drama comienza mucho antes que la de la novela, y no se realiza el matrimonio de Elvira con Fernán Pérez hasta la conclusión del acto segundo. En el tercero presenciamos la entrevista del Doncel con la recién desposada, sorprendidos por Fernán y D. Enrique de Villena, que manda encerrar á Macías en una prisión. En ella aparecen sucesivamente los mismos personajes durante el acto cuarto, que termina con la muerte trágica de los dos enamorados.

remover las fibras del corazón como la virtud inquebrantable que sacrifica el amor y la vida á la conciencia de un deber?

Dejando á un lado los caracteres, á los que falta individualidad, la forma poética del *Macías* es bastante descuidada, y no se oculta la impericia de Larra en el manejo de la versificación, ni áun acogiéndose á los metros y combinaciones más socorridos, y abusando de las licencias que otorga la magnanimidad de los preceptistas. El *Macías* anuncia y prepara el drama romántico, ya por su eclecticismo tolerante, ya por resucitar las olvidadas costumbres de la Edad Media, que tanto figuraron al poco tiempo en nuestra poesía legendaria. Recuérdese, no obstante, que la primera representación del *Macías* (24 de Septiembre de 1834) fué precedida por la de *La conjuración de Venecia*, cuyo autor merece capítulo aparte.

CAPÍTULO VII

DEL CLASICISMO AL ROMANTICISMO (CONTINUACIÓN)

Don Francisco Martinez de la Rosa [1].

Las tendencias semirrománticas que caracterizan el período de transición bosquejado en el capítulo precedente vinieron á personificarse en un hombre tan célebre en la literatura como en la política, y en una y otra apadrinador nato de transacciones y equilibrios. La promulgación del *Estatuto*, enderezado á moderar las libertades públicas conciliándolas con el orden

---

[1] Nació en Granada el 10 de Marzo de 1787. A la edad de veinte años desempeñaba una clase de Filosofía moral, que abandonó por las agitaciones políticas al estallar la guerra de 1808. Enviado en comisión á Gibraltar y á Londres para obtener el concurso de Inglaterra en la desigual lucha de España contra el ejército de Napoleón, regresó á Cádiz en 1811 y representó á su ciudad natal en las Constituyentes de 1812. Desterrado al Africa por Fernando VII, diputado segunda vez en 1820, y partidario de la reacción dentro del liberalismo, hubo de huir á Francia en 1823, donde residió ocho años. La Reina Regente doña María Cristina le puso al frente del Gobierno en Marzo de 1834; Martínez de la Rosa publicó el *Estatuto Real* y abandonó el Ministerio en Junio del año siguiente. Fué Embajador de España en París (1839) y en Roma (1842-43), Ministro de Estado con el Gabinete Narváez, Embajador de nuevo en Roma (1847-1851), Presidente del Congreso, Secretario y Presi-

(como decía su autor), procede en su género del mismo instinto que *La conjuración de Venecia:* el de unificar intereses opuestos, dando apariencias mansas á la revolución para hacerla más estable y menos odiosa. A la luz de este principio, teniendo además en cuenta que fué siempre la flexibilidad el distintivo de Martínez de la Rosa así en las ideas como en el carácter, podremos explicarnos ciertas antinomias aparentes de su vida literaria [1].

Era muy joven Martínez de la Rosa cuando en la ciudad de Granada se empezaron á conocer sus primeros versos, durante los años que preceden á la guerra de la Independencia. Epigramas, romancillos, canciones amorosas, todo lo cultivó, no con gran fortuna, pero sí con relativo desembarazo; pues aunque su genio no era satírico, ni conocía el arte de dar vigor plástico á la palabra, se adaptaba á todo con facilidad. Sin embargo, sea porque en la lírica se echa luego de ver la falta de espontaneidad y de entusiasmo, sea porque aquella musa necesitara estudio y disciplina, los versos líricos de Martínez de la Rosa en esta primera época son muy medianos, y hay que llegar, para encontrarlos mejores, hasta su canto épico á la defensa de *Zaragoza* y su *Epístola* al Duque de Frías en la muerte de la Duquesa.

Del canto á *Zaragoza*, que es en su género lo más inspirado de cuanto escribió nunca el poeta, hablan con mal encubierto desdén críticos como Ferrer del Río y Milá y Fontanals, sin comprender hasta dónde debiera extenderse, caso de ser fundada, su censura.

---

dente del Consejo de Estado, individuo de las Reales Academias Española y de la Historia, descollando, entre todos éstos, sus laureles de orador parlamentario y de poeta. Falleció en Madrid el 7 de Febrero de 1862.

[1] V. *Obras completas de Don Francisco Martínez de la Rosa*, ed. Baudry, París, 1845. vol I.—*Obras poéticas completas*, vol. II. —*Obras dramáticas*.—De éstas últimas hay otra edición aumentada y en tres tomos. Madrid, 1861.

Porque Martínez de la Rosa no hizo sino apropiarse en todo y por todo el estilo poético de Quintana hasta en sus mínimos pormenores, aspirando á enlazar con el recuerdo de las odas patrióticas el de esta hábil reproducción. Alteza de pensamientos, robustez en la entonación, tono de uniforme grandiosidad, arrebatos líricos; todo lo bueno del cantor de Padilla, junto con sus ampulosidades, decaimientos é incorrecciones, se ve en Martínez de la Rosa; pero si para el modelo hay disculpa donde no hay ditirambos hiperbólicos, ¿por qué no han de alcanzar á quien sentía el doble estímulo del ejemplo autorizado y los ardores de la juventud? La verdad es que, exceptuando á Quintana y Gallego, ninguno quizá de nuestros poetas de entonces, ni el Duque de Rivas ni Hidalgo, consagraron á los héroes de la Independencia acentos tan robustos como los del modesto adolescente granadino.

La *Epístola* rebosa de sincero y legítimo sentimiento, aunque á veces sorprende con rasgos de afectación, y versos que sólo tienen de tales la medida, siendo en lo demás verdadera prosa. Aquellos ya célebres de la introducción,

Desde las tristes márgenes del Sena, etc.,

y los otros con que concluye:

Yo aquí no tengo para ornar su tumba
Ni una flor que enviarte; que las flores
No nacen entre el hielo, y si naciesen
Sólo al tocarlas yo se marchitaran,

deben bastar para que no se extinga con los años el blando perfume que exhala este ramillete de siemprevivas.

Pero las aspiraciones de Martínez de la Rosa no reconocían límite, y también invadieron los dominios de la poesía didáctica, una de las grandes calamidades que sufrieron casi todas las literaturas modernas durante el siglo XVIII y parte del XIX. Más sensatos

los españoles, se contentaron con traducir y comentar el *Arte Poética* de Horacio, sin forjar nuevos Códigos de legislación, que sólo servían para ahogar el ingenio con el farragoso y estéril formulismo de las reglas. Tradujo de nuevo á Horacio Martínez de la Rosa; pero para que se cumpliera en él aquello de *nihil intentatum reliquit*, quiso ser el Boileau de la Península, consiguiéndolo hasta cierto punto, á lo menos en la mayor importancia que á la suya se ha dado sobre las dos ó tres *Poéticas* escritas en el mismo período y con el mismo espíritu.

Espíritu que es el del más estrecho y tiránico exclusivismo, doblemente extraño en quien al poco tiempo había de quebrantar á sabiendas los mismos preceptos inculcados allí como indiscutibles. Todas aquellas generalidades sobre la imitación de la naturaleza y sus fundamentos, todas las impertinentes divisiones de los géneros poéticos, hechas con la puntual minuciosidad de un Colonia ó un Hermosilla, junto con las imprescindibles unidades y demás recetas del dogmatismo clásico, forman parte de esta celebrada *Poética*, que aún sigue reimprimiéndose en varios textos de literatura, no faltando quien la considere superior á la Epístola horaciana (!).

Las notas con que exornó su obra el autor de *Edipo*, suponen ciertas dotes críticas y razonable caudal de erudición, para lo que se podría exigir en aquel tiempo En ellas está compendiada la historia de la poesía española, campo fecundísimo y hasta él muy poco explorado; eso sin contar la lectura de autores italianos y franceses, de que con frecuencia hace alarde.

Desde los comienzos de su carrera literaria recogió Martínez de la Rosa los laureles de la escena, figurando primero entre los más aventajados discípulos de Moratín y Cienfuegos, y viendo aplaudidos después en París el *Aben-Humeya* y *La niña en casa y la madre en la máscara*.

El corte moratiniano de las comedias de Martínez de la Rosa se advierte desde luego en la sencillez de la fábula, en la intención moral y en las prendas de estilo; porque, en cuanto á sales cómicas, no hay que buscarlas en *Lo que puede un empleo*, *Los celos infundados* y *La boda y el duelo*. Los caracteres de *La niña en casa y la madre en la máscara* están bien estudiados, y elevan esta comedia por encima de las anteriores, muy especialmente el del calavera D. Teodoro, que hace el amor á una mujer casada y á su hija.

También aceptó Martínez de la Rosa la metamorfosis por que vino á pasar la tragedia clásica al convertirse en reflejo de las pasiones políticas, sustituyendo á la larga la penuria de recursos teatrales con la diatriba intencionada y las declamaciones ardorosas. A este espíritu se ajusta *La viuda de Padilla* (1814), absurdo histórico que concluye con el suicidio de la protagonista, y absurdo dramático por la mala disposición del asunto y la impericia del poeta en el arte de dialogar. El fin era convertir á los Comuneros de Castilla en mártires de la libertad, entendiendo por libertad el espíritu semidemocrático de la Constitución de Cádiz, cuyos defensores querían á todo trance hallarle precedentes en la historia de España.

Gran trecho hay desde esta tentativa informe de mozo entusiasta y desalumbrado y desde la tragedia *Moraima*, aunque tan querida por su autor, á la madurez y el estudio del *Edipo* [1] con que Martínez de la Rosa se puso de golpe sobre cuantos escribieron tragedias clásicas antes de él, hasta el punto de conservar hoy la obra su relativo mérito y su celebridad. Juez tan docto como Tamayo ha dicho de este *Edipo* que acaso sea superior al de Sófocles; pero sin incurrir en tales extremos, se puede rechazar como injusta la criti-

---

[1] Estrenado en Madrid en la noche del 3 de Febrero de 1832.

ca de Menéndez y Pelayo [1], el enemigo nato de la escuela pseudo-clásica, y ferviente adorador de la antigüedad griega y latina.

Ante todo, Martínez de la Rosa no pecó de ignorancia ni de precipitación; conocía, no sólo el original, sino también las variaciones que de él existen en diferentes lenguas, como lo da á entender el extenso, luminoso y erudito análisis de uno y otras, puesto al frente del *Edipo*. Uno por uno va descubriendo con sagacidad y tino los extravíos de sus precursores, y por la exclusión de elementos y episodios extraños viene á quedarse con la primitiva tradición, áun cuando creyera necesarias algunas adiciones para hacerla viable sobre las tablas.

Respecto de la elección del asunto, ¿por qué no ha de ser lícito renovar el de una obra maestra que, á pesar de su perfección, no se estime apropiada para un público de lectores ó espectadores? ¿Cómo se explica la celebridad de la presente leyenda, el empeño universal de reproducirla en todas las naciones, y juntamente la circunstancia de no haberse utilizado con este fin sino rarísima vez la tragedia de Sófocles? [2] Pues es que en la tragedia hay muchos componentes, transitorios los unos como hijos de una época y una civilización ya pasadas, y de eterno interés los otros como tomados directamente de la realidad y la naturaleza.

Pero ¿á qué dar tanto predominio á la irresistible y tremenda fatalidad; por qué no enlazar con la primera la segunda parte del *Edipo*, donde resalta esplendorosamente la justicia de los dioses en castigar al culpable, y la virtud expiatoria de la desgracia?—Esta censura del Sr. Menéndez y Pelayo obliga á preguntar: ¿de

---

[1] *Autores dramáticos contemporáneos*, tomo II, pág. 21 y siguientes. (Madrid, 1882.)

[2] En 1858 se representó en el teatro de la *Comedia Francesa* una traducción directa del *Edipo Rey*, primorosamente trabajada por Julio Delacroix.

qué medios disponía el trágico español para que desapareciera el espectro del fatalismo y se legitimara la catástrofe? ¿Debió fundir los datos primitivos con otros de su invención, achacando al protagonista crímenes supuestos? Esta sería la peor de las adulteraciones por confesión del mismo crítico, y el no proceder así un gran acierto en Martínez de la Rosa. ¿Es que con esos datos primitivos, diversamente apreciados por los griegos que por nosotros, parece en un caso fatalidad lo que en otro justa venganza de los cielos? Yo no lo juzgo así; y en cuanto á la interpretación que se quiere dar al *Edipo* de Sófocles, quizá entra en la categoría de aquellas *doctísimas ceguedades* de que hablaba Carlos Troyo, aludiendo á algunos sabios alemanes. ¿Cuándo podrá establecerse proporción entre la culpabilidad que suponen los arrebatos y suspicacias de Edipo, y las calamidades de que llega á ser víctima? [1].

Por otro lado, como no está en manos de nadie transformar de golpe las creencias formadas con el transcurso de los siglos, resulta que el poeta no podía presentar de diverso modo la figura de Edipo, á menos de modificarla substancialmente en la forma que antes reprobamos. Y no basta decir que es inaceptable en el Teatro moderno, acudiendo á esas dificultades aparentes; porque deponen los hechos en contra, no sólo con las infinitas tragedias inspiradas en el asunto, sino con la irresistible y profunda impresión que produce (concretándonos al ejemplo presente) el *Edipo* de Martínez de la Rosa. ¿Dónde hay terror trágico comparable al de la misteriosa sombra de Layo, junto con las ansiosas preguntas del Rey al mensajero y á Yocasta, y el sucesivo descubrimiento de aquella trama,

---

[1] Este empeño por hacer culpable á Edipo es de fecha antigua, pues ya lo combatió Estala deshaciendo las razones del P. Brumoy y de Batteux, idénticas en el fondo á las alegadas por el Sr. Menéndez y Pelayo. (*Discurso preliminar* á la traducción de *Edipo tirano*, pág. 6.)

tanto más espantosa cuanto más encubierta con los velos de apariencias falaces y más enlazada con el incomprensible fallo del destino? No era necesario, pues, seguir los ulteriores pasos de la víctima para presentar un cuadro donde se encontraran juntos la compasión y el interés (no de mera curiosidad) que se propuso despertar el poeta [1].

Rectificadas lás ideas del Sr. Menéndez y Pelayo en este asunto, que por otra parte recorre con insidiosa y casi convincente habilidad, venimos al *Aben-Humeya*, conviniendo con el insigne crítico en la gran significación de esta obra [2], universalmente desdeñada, sig-

---

[1] En confirmación de lo antedicho aún he de advertir que, según la competentísima autoridad de Otfried Müller, no compuso nunca Sófocles verdaderas trilogias en el sentido de que hubiese recíproca dependencia en el argumento de obras distintas, y que el *Edipo en Colonna*, escrito mucho después que el *Edipo Rey*, no se representó en vida del autor. A lo cual puede añadirse la imposibilidad de explicar la idea del *Moira* griego en las terribles fábulas de Esquilo «como una manera imperfecta y vaga de concebir la Providencia,» siempre que esta analogía no se reduzca á mínimas proporciones y en tal caso no es una novedad sorprendente. Un análisis del *Edipo Rey* nos demostraría que su sentido moral y su belleza no dependen en manera alguna de inauditas y arcanas interpretaciones; y las palabras finales del coro, que hablan del protagonista como de un desgraciado, no como de un criminal, y aconsejan que no se celebre la suerte de nadie hasta después de muerto, indican con hierática sobriedad el propósito de encarecer la limitación esencial y los contrastes dolorosos de la vida humana, como perdurable ironía de los dioses que destruye las vanas ilusiones de los mortales.

[2] Larra trató de rebajarla inconsideradamente en un artículo de *El Español* (12 de Junio de 1836) con argumentos tan peregrinos como el que encierran las palabras siguientes: «Un personaje histórico obscuro no puede ser digno del Teatro sino cuando sus hechos llevan envueltos en sí el éxito ó la ruina de la causa pública. Pero ¿cuál es aquí la causa pública? ¿Cuál es la lección moral ó política que ha querido darnos el autor con la muerte de Aben-Humeya? Si hubiera probado que los moros rebeldes perdieron su causa por la desunión que dejaron introducirse entre ellos, grande objeto era éste y áun oportuno; pero para eso era preciso haber continuado el drama, era preciso habernos dado el resultado de la tal desunión. Porque, habiéndolo dejado en la muerte de Aben-Humeya, la lección que resulta es que, cuando uno quiere ser rey, no debe tener por suegro á un moro que escriba á un cristiano...» Tan injusto como en la apología del arte didáctico anda *Fígaro* en toda esta crítica, que del principio al fin es poco digna de su pluma.

nificación que él por primera vez ha puesto en evidencia.

La sublevación de los moriscos de las Alpujarras en el reinado de Felipe II, dramatizada ya por Calderón en una pieza menos conocida de lo que fuera justo *(Amar después de la muerte)*, pertenece á aquella clase de episodios en que tanto abunda nuestra historia y que tan universal renombre dieron al Teatro español del siglo XVII. Lo que fué narración digna de Tácito en la pluma de D. Diego Hurtado de Mendoza, vino á ser, gracias al moderno poeta granadino, drama lleno de vida en que centellean con luz de aurora todos los caracteres del sano romanticismo histórico.

Después de hacer constar la exactitud del *Aben-Humeya* y el esmero de Martínez de la Rosa en el estudio del argumento, prosigue así Menéndez y Pelayo: «Aparte de esta fidelidad, ya muy loable en quien tenía que romper con todas las tradiciones de su propia *Viuda de Padilla*, el drama está, no sólo bien escrito, (que esto ya es de suponer en nombrando al autor), sino muy bien pensado, y ejecutado con mucha franqueza y mucho desembarazo, que nadie esperaría de Martínez de la Rosa. Hasta el estilo toma á veces desusado calor y energía; y no sólo hay cuadros de grandísimo efecto, como el del alzamiento de los moriscos, que recuerda, aunque muy lejos, el juramento de los conspiradores suizos en *Guillermo Tell;* el del incendio y devastación de la villa de Cádiar en noche de Navidad, interrumpiendo los gritos de venganza de los forajidos moriscos las preces y villancicos de los cristianos; no sólo hay primorosos rasgos de poesía lírica en los coros, que aquí son verdaderos coros y no cantarcillos de zarzuela como en *Edipo;* no sólo es digno de alabanza y de ponerse entre los mejores versos del poeta el *romance morisco* que cantan las esclavas de Fátima al principio del acto segundo, sino que contiene rasgos de verdadera energía dramática, ener-

vados, es cierto, por alguna punta de ingeniosidad ó *bel esprit*, v. gr., aquellas fatídicas palabras de Aben-Farax al matador del reyecillo: «¡Aben-Abó!... Mira, ¿ves este reguero de sangre?... Ese es el camino del trono.» Con tales condiciones es difícil de explicar la frialdad con que el público recibió este drama y lo ligeramente que hablan de él algunos biógrafos de Martínez de la Rosa, quizá por parecerles que tiene más de novela que de tragedia. Pero, admitido el género, (¿y quién ha de repugnarle cuando está consagrado por tan altos ejemplos desde Shakespeare hasta Schiller y Manzoni?) *Aben-Humeya* es uno de los dramas más verdaderamente históricos que se han escrito en España, uno de los pocos que tienen algún color local que no sea falso y mentiroso» [1].

Con el ejemplo transcrito por el Sr. Menéndez y Pelayo confrontan otros no menos viriles, como aquellas palabras de Aben-Humeya á los moriscos: «Ni perdón ni piedad...; tenemos que vengar en breves instantes medio siglo de esclavitud» [2]. O las que el mismo jefe de los sublevados oye de los labios de su mujer, sabedora de que él ha envenenado á Muley-Carime: «¡Aben-Humeya, Aben-Humeya!... No es tu esposa, no; la hija de Muley-Carime es quien te llama [3].» Este fraseo cortado y sentencioso recuerda en parte el de Alfieri, á quien Martínez de la Rosa había leído y admirado mucho, y produce maravilloso efecto en las situaciones culminantes, aunque no siempre va libre de amaneramiento.

Tal cual es, el *Aben-Humeya* merecía haber logrado harto mejor acogida de la que se le dispensó en Madrid (1836) seis años después de aplaudido en el teatro de la Porte Saint-Martin de Paris, y cuando estaba aún muy viva la impresión que produjo el estreno de

---

[1] Obra y tomo citados, págs. 19 y 20.
[2] Acto I, escena XI.
[3] Acto III, escena XV.

otro drama, hoy considerado como la obra maestra del autor, y que se titula *La conjuración de Venecia* (23 de Abril de 1834).

Dúctil y accesible á toda corriente de novedad, no pudo sustraerse el espíritu de Martínez de la Rosa á la simpatía introducida en la literatura de su tiempo por lord Byron hacia la encantada ciudad del Adriático, en la que transcurrió una parte de su tempestuosa existencia, y que sirve de escenario á algunas de sus obras. Gondoleros y conspiradores, raptos y aventuras amorosas á la luz de la luna, orgías carnavalescas, lúgubres recuerdos del tribunal de los Diez; todo entró á formar sección principalísima en el repertorio en que figuraban las canciones moriscas y las galanterías españolas, las leyendas escocesas y los recuerdos feudales de todos géneros. A Venecia acudió Musset para una de sus más ardientes y sensuales narraciones, y por no prolongar el catálogo, ahí está el *Marino Faliero* de C. Delavigne, el antecesor inmediato de Martínez de la Rosa, aunque su Elena, y lo mismo la Angiolina de Byron, nada tienen que ver con Laura, la amante de Rugiero en *La conjuración de Venecia*.

Gran tino demostró el autor al unir tan indisolublemente la pasión de los dos amantes con los horrores de una conjuración política, y las frases ardientes de cariño con las escenas de la plaza pública y los rigores de la justicia, como si se dijera, el gorjeo de los pájaros con los horrores de la tempestad. Aquella joven enamorada, que sigue con febril anhelo las alternativas que decidirán la suerte de su esposo; aquellas pláticas de amor entre el silencio y la lobreguez de las tumbas; aquel perenne contraste de esperanzas y desventuras entretejidas en la acción, le prestan una intensidad dramática y un encanto indefinibles. Los halagos y promesas mutuos de Laura y Rugiero, y las acerbas hieles que les hace apurar el mundo, evocan el recuerdo de Romeo y Julieta.

¿A qué citar ejemplos donde es tan fácil encontrarlos? Ya Larra admiró aquel diálogo entre Pedro Morosini y su hermano Juan, padre de la doncella:—*Dime una sola cosa, ¿vive Rugiero?*—Pedro (después de vacilar algunos instantes): *Vive:—Gracias á Dios. Pero no se lo digas á tu hija.—¿Por qué?—Porque tendría que llorarle dos veces* [1]. Del mismo Larra son las siguientes observaciones: «La plaza de San Marcos, centro de la pública diversión del Carnaval, es el lugar de la escena del cuarto acto... Nada más ingenioso ni más dramático que un acto entero transcurrido en la descripción de la algazara del Carnaval, cuando espera el espectador entre angustias mortales ver estallar de un momento á otro la revolución y la muerte entre la misma alegría indolente y confiada de un pueblo enloquecido.» La transición es tanto más hábil cuanto más infausta va haciéndose la suerte de Rugiero, en quien reconoce á su propio hijo el presidente del Tribunal, y que, por fin, es condenado al patíbulo.

Las amplificaciones que desvirtún el sentimiento, comunicando á su expresión cierta vaguedad en algunas escenas, desaparecen en la última, donde las terribles y desgarradoras tristezas no se dan á conocer en declamaciones vacías, sino en espontáneos gritos, mezcla de exaltación y de abatimiento.

La gloria dramática de Martínez de la Rosa llegó á su apogeo en *La conjuración de Venecia*, obra la más conforme con su genialidad artística y con las condiciones en que se encontraban los ánimos y la literatura. En los años que transcurrieron hasta su muerte sólo escribió ya para el teatro una comedia muy linda, *El español en Venecia ó la cabeza encantada*, y un melodroma sentimental, *Amor de padre*, que remata en 1849 la serie comenzada con tanto brío por el autor en sus mocedades. *El español en Venecia* es curioso remedo de

---

[1] Acto III, escena III.

nuestro antiguo Teatro, y demuestra una vez más cuán grandes eran las facultades de asimilación en Martínez de la Rosa. Strozzi (D. Luis), Matilde, Inés y Eleonora no parecen creaciones de un poeta nacido en el siglo XIX, y mucho menos del que ideó las terribles escenas del *Edipo*, *La viuda de Padilla* y *La conjuración de Venecia*, tan contrarias á la juguetona musa de Molière y de Bretón. ¡Cuán espontáneos fluyen los donaires y andaluzadas de Salpicón, el gracioso de la comedia, en las apóstrofes al vino!:

¡Qué dejo tiene y qué aroma!
Si fueras á Berbería,
tu olor sólo acabaría
con la secta de Mahoma.
Otro *bezito* y *laus Deo;*
éste sí que es anteojo:
la boca apenas remojo
y ya mil estrellas veo.
Bendito sea Noé,
el que las viñas plantó;
Si él en Jerez no nació,
andaluz al menos fué [1].

Por tan extraño modo terminaba su carrera de autor dramático el autor del *Edipo*, no componiendo más que una ó dos obras ligeras en treinta años, ni más ni menos que en política dejaba obscurecer su nombre, después de haber alcanzado tanta gloria en los días de su juventud. Nótese una vez más el paralelismo existente entre su vida pública y su vida literaria; cómo las dos empiezan por una época en que el defensor ardiente de la Constitución gaditana y del sistema clásico corre en pos de ideales extremos y bien definidos; cómo en las dos asoma una tendencia visible á la fusión de elementos encontrados, tendencia representada por el *Estatuto Real* de un lado, y del otro por el *Aben-Hu-*

[1] Acto IV, escena I.

meya y *La conjuración de Venecia;* cómo, en fin, el político abandona casi totalmente las luchas de los partidos cuando el literato enmudece, dando un *adiós* á los laureles y ensueños de la gloria. En medio de todo, y como carácter imborrable de sus obras, siempre la misma falta de iniciativa y decisión propias, la misma facilidad en rendirse á las ideas y pasiones reinantes, moderándolas al constituirse en instrumento activo de su propagación.

El lugar que ocupa Martinez de la Rosa en la historia del romanticismo español es bien fácil de determinar, después de lo que antecede. El moderantismo en literatura no cuenta con otro programa más acabado que *La conjuración de Venecia*, cuya importancia en la evolución de nuestro teatro es innegable, ya que el *Aben-Humeya*, por haberse escrito en francés, no fuese entre nosotros tan conocido como lo exigían sus cualidades. Martínez de la Rosa anuncia al Duque de Rivas, lo mismo que á García Gutiérrez y Hartzenbusch; pero no se nos presenta con carácter tan revolucionario y batallador. Rotas las ligaduras del convencionalismo, él es quien designa el camino que ha de recorrer la escena patria, mediante la imitación de los autores extraños y la vuelta á las gloriosas tradiciones del siglo XVII; pero si con su buen sentido se libra de los escollos en que dió después la fanática exageración, con su timidez se privó de la corona inmarcesible que estaba reservada al autor de *El moro expósito*.

CAPITULO VIII

TRIUNFO DEL ROMANTICISMO

El Duque de Rivas [1].

En España cundió con más rapidez que en otras naciones cultas el espíritu de libertad artística, fundado, como hemos visto, en la índole y las tradiciones de nuestra raza, y cuya fuerza arrolladora se sobrepuso fácilmente á los prejuicios de la educación y de la

[1] Nació en Córdoba á 30 de Marzo de 1791. Terminados sus primeros estudios, en los que despuntó muy pronto su afición á la poesía, se consagró á la carrera de las armas. Conocido, al estallar la guerra de la Independencia, así por su ardiente patriotismo, como por sus exaltadas ideas liberales, del uno y de las otras dió repetidas pruebas en sus obras literarias y en su vida pública. Con motivo de lo que hicieron las Cortes en 1823 contra la soberanía de Fernando VII, se vió seriamente comprometido y por esta causa emigró á Gibraltar é Inglaterra. En 1825 pasó á Italia, y no pudiendo establecerse en los Estados Pontificios, se refugió en Malta, permaneciendo allí hasta que pocos meses antes de la revolución de Julio se decidió á partir para Francia. En 1834 volvió á España con motivo de la amnistía general, y al año siguiente hizo representar en Madrid su *Don Alvaro*. Encargado de la cartera de Gobernación en el Ministerio presidido por Isturiz, hubo de huir á Lisboa y Gibraltar en 1837, á consecuencia de los sucesos de la Granja. Más tarde fué Ministro plenipotenciario de España en Nápoles, de donde regresó en 1850, retirándose desde entonces á la vida privada. Falleció en Madrid, á 22 de Junio de 1865, siendo Director de la

costumbre establecida. El romanticismo se presentaba como vindicador de la literatura genuinamente española, contando por otra parte con el prestigio de la novedad y con el brío de sus defensores; y mientras á cada paso engrosaban sus filas muchos y muy significados adeptos del antiguo doctrinal, no obraba nadie en dirección opuesta, acelerándose por este camino la victoria, un tiempo problemática é indecisa.

No debemos extrañar, pues, que uno de los más aventajados imitadores de Quintana, así en las odas de alto vuelo como en las acompasadas tragedias, escribiese más tarde *El Moro expósito* y *Don Alvaro*. A fin de que en tan ilustre ejemplo se adivinen otros de menor importancia, no quisimos citar al Duque de

---

Academia Española.—Entre las muchas biografías del autor de *Don Alvaro*, merece particular mención la que escribió Pastor Díaz para la *Galería de Españoles célebres contemporáneos*.

Hay una colección de las *Obras completas de D. Angel de Saavedra, Duque de Rivas, de la Real Academia Española, corregidas por el mismo*, distribuida en la siguiente forma:

Tomo I...	Poesías sueltas y poemas cortos.	1854 Madrid 1855
„ II..	El Moro expósito.	
„ III.	Romances históricos y leyendas.	
„ IV.	Teatro.	
„ V..	Prosas.....	

Conforme del todo con esta edición, es la impresa recientemente en Barcelona (Montaner y Simón, 1884-1885, dos volúmenes). En 1894 comenzó á publicarse otra, aún no terminada, en la *Colección de Escritores castellanos*.

De las monografías consagradas al insigne poeta, recordaré la de Carlos de Mazade (*Le Duc de Rivas*), inserta en la *Revue des Deux Mondes;* el *Discurso necrológico literario en elogio del Excelentísimo Sr. Duque de Rivas, Director de la Real Academia Española, leido en la Junta pública celebrada para honrar su memoria, por el Excmo. Sr. D. Leopoldo Augusto de Cueto, Académico de número* (Madrid, 1866); y los tres diferentes estudios de Don Manuel Cañete, uno escrito para las *obras completas* del Duque y que va al frente del primer tomo con la biografía de Pastor Díaz, otro incluído en la colección de *Autores Dramáticos contemporáneos*, y, por fin, el que formado de los dos anteriores, con aditamentos y enmiendas, encabeza la serie de *Escritores españoles é hispano-americanos* que el autor comenzó á publicar en 1884. Don Juan Valera ha juzgado en repetidas ocasiones las obras del Duque de Rivas, y últimamente y con amplitud en la revista *El Ateneo* (tomo I, 1888).

Rivas entre los poetas clásicos que vivieron á principios del siglo presente, y hemos dejado para este lugar la apreciación de todas sus producciones literarias, pues, colocando las inspiradas por un arte senil y un preceptismo caprichoso, á par de las que le dieron eterna fama, aparecerá más clara su diferencia, por no decir su oposición mutua.

El ilustre autor de *El Moro expósito*, cuya musa comenzó ensayándose en preludios pastoriles y anacreónticos, impregnados de no sé qué dulzona y algo afectada melosidad, alcanzó también los mejores días de Quintana, Lista y Gallego, imitando cuidadosamente el que entonces recibía el dictado de *Tirteo español*, y encargando la revisión de sus poesías al cantor del Dos de Mayo.

Hay en ellas, sobre todo en las patrióticas *A la victoria de Bailén*, *Napoleón destronado*, *España triunfante* y otras por el estilo, un calor de alma y una robustez en el pensamiento y en la forma, que atenúan sus defectos, no pocos ni de escasa entidad, pero bebidos al fin en el modelo. En aquellos días de exaltación y entusiasmo, leíanse con avidez las composiciones del joven autor que, animado por tan favorable acogida, formó con ellas un volumen publicado en 1813.

Antes de esta fecha había compuesto un poema descriptivo en octavas reales, *El Paso honroso*, que anuncia ya á trechos por la gallardía y el desembarazo de la narración, al poeta admirable de los *Romances históricos*. Como descendiente del Suero de Quiñones idealizado por la leyenda, sentía gran predilección por el asunto, y es lástima que no lo exornase con las galas que su inexperiencia le negaba y que derramó más adelante con profusión en otros menos socorridos.

En 1814 escribió la tragedia *Ataulfo*, prohibida por la censura y á la que siguieron *Aliatar* y *Doña Blanca*, sujetas, como la anterior, á los cánones de la preceptiva al uso.

Durante la segunda época constitucional, cuando las opiniones políticas habían roto todos los diques, corriendo á pasos agigantados hacia la revuelta anarquía, lanzóse de nuevo á la arena del teatro el futuro Duque [1], mozo bienquisto en el bando liberal, entre cuyos adeptos le había granjeado gloria de mártir la prohibición de *Ataulfo*. En la obra que daba ahora á la escena pudo, desde luego, prometerse el triunfo: ¿cómo no había de regalar los oidos á los tribunos y á la plebe de aquellas calendas el mágico nombre de *Lanuza?* Por otra parte, no era Angel de Saavedra el liberal moderado del año 36, sino el furibundo doceañista que juraba por la Constitución de Cádiz con todo el fervor de Muñoz Torrero, de Alpuente ó Alcalá Galiano, y su tragedia se convirtió en arma de partido, logrando casi tanta popularidad como el Himno de Riego. Para celebrar las grandezas del famoso Código, en las fiestas patrióticas de Madrid y de provincias, era elemento obligado y principal la representación de *Lanuza*, y sus frases, recibidas con aplauso por las personas cultas, electrizaban á la ignorante muchedumbre que salía de allí animada para dar un ¡viva! al Ministerio exaltado y entonar el sonoroso «trágala.» Aquella situación pasó con la rapidez de un sueño, y sus más conocidos jefes fueron desterrados de España apenas entraron los cien mil hijos de San Luis en auxilio de Fernando VII.

No otra suerte cupo al autor de *Lanuza*, que en el tiempo de su emigración cambió notablemente de opiniones literarias. Las que antes tenía se dan á conocer en los múltiples ensayos de que hemos hecho breve examen, y eran las de Boileau y Voltaire, las de Moratín y Quintana. Hombre de entendimiento flexible y variada ilustración, perteneció á una secta guiada por el fanatismo más ciego, así en política como en litera-

---

[1] Por entonces publicó también una segunda edición de sus *Poesías* en dos volúmenes (Madrid, 1820-1821).

tura; pero ya debían de serle conocidas algunas obras románticas, bien fuese por los artículos de Bölh de Faber, bien por las pocas traducciones que de ellas corrían, cuando, en su viaje á Inglaterra, pudo escribir la *Despedida* (ó por otro nombre *El Desterrado*), que algunos consideran como preludio de las audacias románticas.

A otra poesía compuesta en Londres, y titulada *El Sueño del proscripto*, cabe dar esa significación, por razones más concluyentes. Llámala D. Eugenio de Ochoa «Sueño vago y sombrío, inspiración ossiánica, empapada en las nieblas húmedas del Támesis»; manifiesta una ruptura decisiva con los severos cánones de Boileau y está llena de espíritu innovador y revolucionario. Con ser bastante descuidada é irregular, bien merece que traslademos aquí alguna muestra para dar solidez á estas afirmaciones:

¡Oh sueño delicioso
Que *hace* un momento tan feliz me *hacías!*
¿Huyes y me abandonas inclemente,
Y en el mar borrascoso
Tornas á hundirme de las ansias mías?
¡Ay! Los fugaces cuadros que mi mente,
Há un instante, en tus brazos contemplaba,
Los juzgué realidad, y mis pesares
Y mi destino bárbaro olvidaba,
Y todo fué ilusión? Vuelve halagüeño,
Vuelve ¡oh consolador, oh ansiado sueño!
Por tu mágico influjo llevado
Yo me he visto en mi patria adorada,
No de llanto y de sangre inundada,
No cubierta de luto y de horror;
Sino libre, triunfante, felice,
Como un tiempo que huyó presuroso,
Cual celaje risueño y hermoso,
Al soplar huracán bramador.

Las dos primeras estrofas no estarían mal, salvo algún descuido ligero de dicción, en una elegía de Meléndez, y nada tienen de nuevo é inaudito; pero su combi-

nación con las siguientes, la variedad de metros que se advierte en toda la pieza y el poco esmero de la forma, hubieran excitado la bilis de aquellos preceptistas que, siendo ante todo excelentes gramáticos, sólo hacían caudal de los defectos menudos. Sobran, ciertamente, los motivos para censurar en esta como en tantas otras composiciones románticas el empeño de quebrantar las reglas del buen gusto. Lo que no puede negarse es que tal empeño constituía un sello de escuela y sirve para demostrar que *El Sueño del proscripto* pertenecía á otra muy distinta de la pseudoclásica. No fué completa, sin embargo, la conversión del Duque á los nuevos ideales, pues aún volvía los ojos amorosamente á los antiguos en la tragedia *Arias Gonzalo*, escrita en Malta después de *Florinda* y con la propia estrechez de miras que *Lanuza* y *Ataulfo*.

Quizá no se atreviera á una reforma tan material y tangible como la infracción de las tres unidades, por instinto de educación literaria y por evitar la nota de inconsecuente, mientras abrazaba el nuevo espíritu en sus poesías líricas por ser el tránsito menos visible, aunque más seguro y reflexivo. No cabe desconocerlo en la bellísima que consagró *Al faro de Malta*, y en la que supo harmonizar el arrebato y vehemencia de la expresión con la naturalidad del sentimiento.

Parece extraño que empleara el verso suelto, más propio de la antigua escuela, dando de mano á la rima, que tanto progresó con la aparición del romanticismo; pero, exceptuando esta anomalía, que es de pura forma y significación escasa, no aparecen allí huellas de numen quintanesco ó moratiniano, y sí pruebas numerosas de que el autor había roto las ligaduras de la imitación. Hay en esta poesía una semejanza tan hermosa como característica. Mil veces fueron comparadas con la antorcha que luce en la obscuridad y el faro que brilla en lontananza, las benéficas inspiraciones de la razón entre las tinieblas del vicio: aquí, en vez de ilu-

minar con ejemplos de la naturaleza física las profundidades del alma humana, el orden es completamente inverso.

Algo semejante cabe decir de este otro símil:

> Y fuiste á nuestros ojos la aureola
> Que orna la frente de la santa imagen
> En quien busca afanoso peregrino
> La salud y el consuelo.

No eran el ardor é intensidad líricos las prendas culminantes del Duque de Rivas, y áun por eso hay tan poco donde escoger entre sus poesias sueltas, sin exceptuar la consagrada *A la vejez*, ni la *Meditación* dirigida al poeta italiano Campagna. Las *Epístolas jocoserias* que desde Nápoles escribió al Marqués de Valmar [1] están trazadas con la precipitación y el confiado abandono de las cartas familiares, pero en los decaimientos de estilo subsiste la fácil é inagotable vena andaluza, pródiga en chiste y en saladas ocurrencias.

Sucede con la composición *Al faro de Malta*, respecto á las líricas del autor, lo que con el *Don Alvaro* en las dramáticas: su relevante mérito eclipsa el de las demás, y cierto que no es la de poeta lírico la mayor gloria del ilustre Duque, como él mismo llegó á comprenderlo desde que los consejos del erudito Mr. Frère le mostraron abierto el camino de su verdadera vocación en las tradiciones de la historia patria. La sangre que corría por las venas del noble desterrado; su vida borrascosa y aventurera; el recuerdo de las antiguas glorias españolas, y áun de aquellas consejas populares tenazmente grabadas en su fantasía desde que las había leído ú oído referir con la credulidad de los primeros años; la ingénita propensión al género narra-

---

[1] Sólo una de ellas figura en la colección de sus *Obras*: otra hay inserta en el *Album poético español* (Madrid, 1874), publicado por *La Ilustración Española y Americana*.

tivo, que se tradujo desde luego en más de un ensayo, y quizá también el ejemplo de los poetas ingleses como Walter Scott y R. Southey, determinaron al Duque de Rivas á emprender un poema en que revivieran las hazañas del *Romancero*, cubiertas por el polvo de los siglos, y á abrillantar la tragedia del bastardo Mudarra, el vengador de su familia, tosca y enérgicamente bosquejada por los cronistas y poetas antiguos. De esta aspiración nació *El moro expósito*, obra de bastante extensión, y que ni en su carácter, ni en su argumento, ni en su material estructura, se parece á la epopeya clásica. El carácter es novelesco, con mezcla de elevación lírica; el argumento tradicional y legendario; la estructura desusada, mas no irregular ni caprichosa. La trágica muerte de los infantes de Lara y los sucesos con ella enlazados forman un cuadro extenso, en cuya ejecución apura el poeta todas las tintas, pasando con rapidez de una escena á otra, de un rasgo al opuesto, de unas en otras situaciones, siempre con maestría y aparente desorden. De los hechos, algunos resultan enteramente episódicos; pero si entorpecen la acción, la entorpecen distrayendo la fantasía con nuevas y sorprendentes decoraciones. Córdoba, la ciudad de los Califas, con su opulencia asiática, sus encantados palacios, sus orgías y su abigarrada perspectiva, enfrente de Burgos, la ciudad levítica por excelencia, morada de los célebres Condes, con su nobleza sin segunda, sus insignes recuerdos y religiosa severidad: éste es el fondo sobre que se destacan las figuras de Gustios de Lara y Ruy Velázquez, de Giafar, Kerima y Mudarra, con otras accesorias.

De la acción ya dijo el malogrado Enrique Gil que "peca de escasa y aparece un tanto desleída; las narraciones están empleadas con profusión, y en cierto modo estorban y detienen su curso, y finalmente, á un no sé qué de confuso más que de enredoso en el plan, se añade cierta monotonía y falta de individualidad en

los caracteres principales, que, si se exceptúan Gustios de Lara y Ruy Velázquez, se acercan más de lo que debieran á un perfil común„ [1]. "Tampoco el desenlace nos parece bien preparado y traído, ni cuadra con la entonación y colorido poético de toda la obra„, prosigue E. Gil, formulando una acusación que también hacen Mazade y otros críticos, á mi ver con entera justicia, á pesar de las observaciones del Sr. Cañete. ¿A quién no asalta un disgusto espontáneo al ver cómo Kerima rechaza la mano de su prometido, después que con tanta ansia se va aguardando el crítico momento? Y al fin, si se moviera por sola la justa ó injusta aversión hacia el involuntario asesino de su padre, pudiera haber alguna disculpa razonable; pero el autor parece ofrecernos esta acción como inspirada por la mojigatería y el carácter irresoluto de una mujer bastante perjudicada con este rasgo: lo mismo ni más ni menos que la leyenda entera.

En cuanto á la originalidad de *El moro expósito*, dice bien el mencionado Enrique Gil: "Si algún modelo tuvo el autor delante, tal vez fué á buscarlo entre las preciosas obras que Walter Scott llama *novelas* poéticas, pues en la literatura patria ninguno de los asuntos tratados en los romances presenta el conjunto y la intención que desde luego se echan de ver en *El moro expósito*.„ Esta conjetura no parece del todo infundada como se limite á la semejanza del género en absoluto, descontando la diferencia radical de ejecución, que aquí ni se afirma ni se desconoce; y por otra parte, ningún título más adecuado á la obra del poeta español que el de novela en verso, ó si se quiere, epopeya local basada en la tradición..

El moro expósito pasa en la apreciación de algunos

---

[1] *Romances históricos*, por D. Angel Saavedra, Duque de Rivas; artículo publicado en *El Pensamiento* (tomo I, 1841), y reproducido entre las *Obras en prosa de D. Enrique Gil y Carrasco* (tomo II, págs. 146-165. Madrid, 1883).

críticos como la primera manifestación del romanticismo en España; pero no debe olvidarse que el autor había escrito anteriormente *El paso honroso* y *Florinda*, poemas narrativos que guardan no poca analogía con *El moro expósito*. Respecto de las posteriores leyendas románticas, quizá puede considerarse como obra de transición. Le falta el naturalismo embriagador de Arolas, la energía lúgubre de Espronceda, la magia inimitable de Zorrilla; y sin determinar ahora el mérito respectivo de estos autores, ni si los excede ó no el de *El moro expósito*, basta señalar la diferencia considerable que de ellos le separa.

Su parte corresponde en ello á la forma métrica del romance endecasílabo, que, sobre fatigar á veces con su monotonía, no es muy á propósito para la descripción, y descubre bien cuán honda huella imprimieron en el ánimo del autor sus antiguas aficiones, cuando no acertó á olvidarlas en cosa tan racional é insignificante.

No cabe decir lo mismo de sus *Romances históricos*, que llamaré sueltos para distinguirlos de los coleccionados en forma de poema. Algunos escribió antes de dar á la estampa *El moro expósito;* la mayor parte después de representarse el *Don Alvaro* , y cuando le pusieron en forzoso retiro los sucesos de la Granja anteriores á la Constitución del año 37 [1]. Nueva era la tentativa del Duque; porque si es cierto que el romance, la forma métrica más española, no había sido menospreciada por los discípulos de Luzán, antes bien le dieron la preferencia en el teatro; pero no era el suyo el romance antiguo, nacido en el pueblo y destinado á celebrar sus glorias y tradiciones, ni era tampoco el de Góngora y demás poetas cultos del siglo XVII, sino otro almibarado y enteco que, á lo sumo, imitaba los más subjetivos del Romancero castellano.

---

[1] La primera edición de los *Romances históricos* salió á luz en Madrid el año 1840.

Los romances históricos del Duque de Rivas forman un panorama extenso, rico y variadísimo, donde está escrita en páginas de oro la historia de la antigua España; ya cuando ponen ante los ojos con pintoresca vivacidad de colores los sucesos culminantes de una época, dándola á conocer con tanta perfección como podría un volumen atestado de minuciosos pormenores, ya cuando presentan un carácter típico, juntando en él los caracteres todos de la especie, esculpiendo lo que dicen y haciendo adivinar lo que no dicen. Al primer grupo pertenecen, entre otros, *Una antigualla de Sevilla*, *El alcázar de Sevilla*, *Don Alvaro de Luna*, *La victoria de Pavía*, *El Conde de Villamediana* y *El fratricidio*, cuadro este último donde los vigorosos monosílabos del Rey D. Pedro, los lúgubres

escombros que han perdonado,
para escarmiento del mundo,
la guadaña de los siglos,
el rayo del cielo justo;

la astucia cobarde del fratricida, la venal conducta de Claquin, los blasfemos conjuros de la soldadesca y la noche cruda de Marzo, llenan la fantasía de indelebles recuerdos. El tipo tan maravillosamente legendario de D. Pedro I de Castilla figura nada menos que en tres distintos romances, los primeros de la colección, aunque más con el carácter de cruel que no con el de justiciero consagrado por la tradición popular y el Teatro español del siglo XVII. De muy diverso modo nos admiran Colón con sus heroicidades y su anhelo por dar cima á una idea inspirada por el mismo Dios, y los bravos de Bailén, humillando en desigual combate al gigante de cien brazos, compuesto de *hombre*, *ángel* y *demonio*.

En los romances, digámoslo así, típicos, ¿quién no ha parado los ojos en el altivo Conde de Benavente, en el castellano leal que no quiere recibir la Orden del

Toisón *por ser Orden extranjera*, y que, si obedece á su Rey cuando le manda aposentar en su palacio al Condestable de Borbón, sabe entregarlo al fuego para purificar sus aposentos [1]? ¿Quièn no se descubre ante el

---

[1] La escena que aquí describe el Duque de Rivas debió de sugerir á Almeida Garret otra magnífica de su *Fray Luis de Sousa*, la obra más perfecta de todo el teatro portugués. Cuando el protagonista del drama se entera de que los gobernadores de Portugal, á quienes odia como representantes del dominio de Castilla, pretenden venir á su propia casa para vivir en ella, decide prenderle fuego antes de consentir en el que estima oprobio insufrible; y después de haber realizado este propósito, dice á su esposa, que aterrorizada, le pregunta por qué hace aquello: «Ilumino mi casa para recibir á los muy poderosos y excelsos gobernadores de estos reinos. Sus Excelencias pueden venir cuando les plazca.»

Afirma D. Antonio Romero Ortiz, que esta escena del drama portugués *carece por completo de originalidad (La Literatura portuguesa en el siglo XIX*, pág. 195, Madrid, 1870); pero es lo cierto que Almeida Garret modificó, y muy felizmente para el objeto que se proponía, la idea y las palabras que el Duque de Rivas atribuye al heroe de su precioso Romance. Hé aquí la arrogante y digna respuesta que da el Conde de Benavente á la orden que le intima Carlos V para que aloje en su palacio al Condestable de Borbón:

"Soy, Señor, vuestro vasallo,
vos sois mi rey en la tierra;
á vos ordenar os cumple
de mi vida y de mi hacienda.
„Mi casa Borbón ocupe,
puesto que es voluntad vuestra;
contamine sus paredes,
sus blasones envilezca;
„Que á mí me sobra en Toledo
donde vivir, sin que tenga
que rozarme con traidores
cuyo solo aliento infesta.
„Y en cuanto él deje mi casa,
antes de tornar yo á ella,
purificaré con fuego
sus paredes y sus puertas.

Concluye la narración de *Un castellano leal* con una pintura vivísima de la memorable hazaña:

Muy pocos días el Duque
hizo mansión en Toledo,
del noble Conde ocupando
los honrados aposentos.
Y la noche en que el palacio
dejó vacío, partiendo

D. Alonso de Córdova de *Amor, Honor y Valor*, genuína representación de la antigua nobleza castellana, que tan generosamente sabía reparar sus extravíos y con tan escrupuloso celo cumplía con las inspiraciones de su conciencia?

La grandeza de los asuntos rivaliza con lo acabado de la descripción, que en el Duque de Rivas es siempre majestuosa y exacta, algunas veces dura y áspera, nunca innoble ni femenil. Y áun por eso se apartan sus *Romances históricos*, tanto ó más que sus poemas, de cierto romanticismo legendario que se alimentó con sorprendentes ficciones, con orientales sueños, con raptos y galanterías, con tradiciones obscuras y por lo co-

---

con su séquito y sus pajes
orgulloso y satisfecho;
Turbó la apacible luna
un vapor blanco y espeso,
que de las altas techumbres
se iba elevando y creciendo.
A poco rato tornóse
en humo confuso y denso
que en nubarrones oscuros
ofuscaba el claro cielo;
Después en ardientes chispas
y en un resplandor horrendo
que iluminaba los valles
dando en el Tajo reflejos,
Y al fin, su furor mostrando,
en embravecido incendio
que devoraba altas torres
y derrumbaba altos techos.
Resonaron las campanas,
conmovióse todo el pueblo,
de Benavente el palacio
presa de las llamas viendo.
El Emperador, confuso,
corre á procurar remedio,
en atajar tanto daño
mostrando tenaz empeño.
En vano todo; tragóse
tantas riquezas el fuego
á la lealtad castellana
levantando un monumento.
Aún hoy unos viejos muros,
del humo y las llamas negros,
recuerdan acción tan grande
en la famosa Toledo.

mún horripilantes; el romanticismo del insigne prócer, como engendrado por el espíritu nacional, es de grave y severo porte, y vive en la realidad como en su propia atmósfera [1].

El género cultivado por el Duque de Rivas, es seguramente de buena ley y no tan expuesto á los abusos como el de Zorrilla, y aun quizá por eso ha tenido tan pocos imitadores el autor de los *Romances históricos* entre la inmensa turba de poetas legendarios, que por esta parte apenas se puede vislumbrar su influencia en la literatura española del presente siglo.

Romances hay, sin embargo, en la colección del Duque de Rivas que están frisando con la leyenda ro-

---

[1] Con todo, el Duque de Rivas no se pierde nunca, por amor á la historia, en ciertas prolijidades nimias, ni gusta de la técnica fabril ó indumentaria. Por vía de confirmación daré cabida en esta nota á una curiosidad literaria que refiere en la última edición de sus *Poesías* el Marqués de Molins. El fué quien principalmente escribió el precioso *Romance* que, entre otros de varios autores y firmado por *El Duque de Rivas*, aparece en el *Romancero de la guerra de Africa*, dado á luz por el propio Marqués. Como obra del Duque lo tuvieron todos; pero no hizo sino comenzarlo, corrigiéndolo en la forma que se verá. Después de notar dos enmiendas que no hacen al caso, añade el Marqués de Molins: «Hacia el final de la composición leía yo estos versos

Mientras que mi nietezuelo
Hace corcel mi cayado,
Y diz que se va á la guerra
De moros y de cristianos.

El Duque, que al oirlo por primera vez no pudo, como ya dije, contener las lágrimas, al oírmelo dictar ahora, dijo sonriéndose: «Alto ahí; yo no escribo ese segundo verso.—¿Por qué?—Porque mi nieto no sabe qué especie de animal es el *corcel*, y yo tengo demasiados años para meterme á pastor y vestir pellico y usar cayado;» y diciendo y haciendo, escribió de esta otra manera:

«Mientras que mi nietezuelo
Hace mi bastón caballo,
Y dice que va á la guerra
De moros y de cristianos.»

(*Obras de D. Mariano Roca de Togores, Marqués de Molins, de la Academia Española*, tomo I. *Poesías*, tercera edición, pág. 259. Madrid, 1881.)

mántica; tales como *El cuento de un veterano*, repugnante galería de escenas nocturnas, amores sacrílegos y venganzas femeninas, cuyo teatro no quiso el poeta fuese España; *Una noche de Marzo en 1578*, basado en los supuestos amores de Felipe II con la Princesa de Eboli, y lleno de falsedades históricas que hoy serían indisculpables: *La vuelta deseada* y *El sombrero*, delicadas y conmovedoras narraciones de asunto contemporáneo. Pero no entró de veras el autor en este camino hasta que, honrado por Zorrilla con la dedicatoria de *La azucena silvestre*, quiso pagarle el obsequio con *La azucena milagrosa*, donde explota los tesoros de su inexhausta fantasía y recorre en gradación ascendente todos los tonos de la pasión y el sentimiento [1]. El amor puro y ardiente de los dos personajes principales, la hermosa é infelicísima Blanca y el intrépido Nuño de Garcerán; la sospecha envenenada que produce el asesinato de la víctima inocente; la tormentosa agitación de Nuño, que en vano procura apagar con la distancia y con la vida de aventurero, sus vacilaciones, angustias y pesares, y sobre todo las fatídicas palabras de la calavera, que le descubren lo odioso é irreflexivo de su conducta, el medio de expiarla y la señal por donde ha de mostrársele aplacada la cólera del cielo, constituyen un cuadro de regia elevación y opulento colorido. La rapidez magistral de las transiciones, los vuelos de la inventiva, y el pomposo ornato de la leyenda cobran doble precio con la originalidad, de que carece la de Zorrilla, como fundada casi literalmente en una tradición celebérrima.

Digamos ya de las obras dramáticas que escribió el Duque después de convertirse al romanticismo. En 1834

---

[1] Va incluída esta leyenda con otras dos del mismo género (*Maldonado* y *El aniversario*) al fin del tomo III en la mencionada edición de sus *Obras*, con un prólogo de D. Eugenio de Ochoa.

fué representada su comedia *Tanto vales cuanto tienes*[1], imitación fría de Moratín, lo que parece increíble teniendo, como ya tenía, escrito el portentoso *Don Alvaro*. El enredo de *Tanto vales cuanto tienes* no es nada complicado, ni posee tampoco el mérito de la novedad. Un indiano, esperanza de su hambrienta familia; una viuda que sólo heredó del Marqués, su esposo, el título nobiliario; y su hija, simpática y joven amante de un galán, á quien despide la vieja cuando creía tener entre las manos la deseada fortuna; éstos son los principales agentes de la comedia. Cuando el indiano don Blas llega á Sevilla le han robado unos piratas, y pierde al momento el simulado amor de su hermana; pero don Blas recobra sus tesoros, desoye enojado las disculpas de doña Rufina, y al fin se logra el matrimonio de los dos amantes. *Tanto vales cuanto tienes* mereció algunos elogios con muchos reparos, de parte de Larra[2], que insiste menos, como él advierte, en lo que hizo el autor que en lo que hubiese podido hacer, dada la naturaleza del argumento. «Alguna languidez, añadía, hemos creído notar en toda la comedia que pudiera descargarse ventajosísimamente... El argumento tiene el inconveniente de preverse su fin desde el principio; pero esto es más culpa del asunto que del autor.»

Un año después consiguió nuestro poeta otro triunfo más perdurable y espléndido; triunfo tal que no se registran muchos de su especie en la historia de las letras. Al penetrar el Duque en Francia (1830) estaba más viva que nunca la guerra entre clásicos y románticos, y, merced á tan propicias circunstancias, se desarrollaron los gérmenes de una idea oculta en el espíritu del ilustre desterrado, á quien ya parecían muy simpáticas las teorías comprendidas en el genérico nombre de roman-

---

[1] Escribió el Duque de Rivas esta comedia durante su estancia en Malta. No la quiso excluir, como excluyó las tragedias, de la colección de sus *Obras*.

[2] *Revista Española* (6 de Julio de 1834).

ticismo, y que aspiró á hacer en España lo que en París hacía Víctor Hugo con su famoso *Hernani*. Entonces compuso un drama en prosa, traducido al francés por Alcalá Galiano, y que, completamente refundido por su autor, se estrenó en el teatro del Príncipe el 22 de Marzo de 1835 [1].

El público de Madrid, ávido de sensaciones; los literatos jóvenes, que habían oído nombrar á Byron, que soñaban con René y adoraban en Víctor Hugo; no pocos defensores de las rancias unidades, y todos los que entendían algo de la nueva literatura, aplaudieron con frenesí las escenas del *Don Alvaro*. Aquello era, en verdad, una rebelión á cara descubierta contra el decadente clasicismo, no al modo ecléctico del *Macías*, ni con las contemplaciones de Martínez de la Rosa en *La conjuración de Venecia*, sino con arrojo extraordinario, con visible afán de menospreciar las reglas cuando se ofrece ocasión y cuando no se ofrece. El autor de *Don Alvaro* no sólo ha roto los estrechos moldes de sus antiguas tragedias, sino que se ha desembarazado totalmente de los recuerdos de su educación literaria.

---

[1] Aunque es *Don Alvaro* una producción enteramente original, se han investigado cuidadosamente (hasta hoy sin gran resultado) las fuentes históricas y literarias que pudieron inspirar su argumento. Quién piensa hallarlas en las aventuras de la mujer penitente que vivió en tiempo de los Reyes Católicos, y de que habla el P. Fr. Andrés de Guadalupe en su *Historia de la Santa Provincia de los Angeles de la regular observancia y Orden de nuestro seráfico Padre San Francisco*... Madrid, MDCLXII. (Véase Barrantes, *Aparato bibliográfico para la historia de Extremadura*, II, 166.) Esta tradición, con no pocas adulteraciones, dió origen al drama de D. Fernando Pedrique *El escándalo del mundo y prodigio del desierto*. Córdoba, 1674. (V. Cueto, *Discurso necrológico lit.*, etc.) Quién tiene por imitado de *Les ames du purgatoire*, novela de P. Merimée, el duelo entre el P. Rafael y Don Alfonso (*Id.*, *ibid.*); y aunque no se apoye en sólida base tal suposición por ser muy fácil este linaje de coincidencias fortuitas, no se puede combatir con sólo el cotejo de fechas, según intenta Cañete; pues, resultando al fin posterior á la novela la representación del drama, aunque de mucho antes lo tuviera escrito el Duque, siempre le quedó espacio suficiente para introducir modificaciones accidentales y episódicas, dado que exista realmente la imitación.

La nueva obra entraba de lleno en el gran movimiento que agitaba á todas las naciones cultas, y era gemela y rival de las engendradas por el romanticismo en Alemania, Francia é Inglaterra. El héroe es figura de gigantescas proporciones como Conrado y Don Juan, apasionado como René, suicida como Werther, simpático y audaz como Carlos Moor, perseguido, como todos ellos, por una fatalidad sin nombre. Analizándole con la razón fría y disectora, Don Alvaro es un monstruo; combinando el dictamen de la razón con el del sentimiento, Don Alvaro es un prodigio. Desde luego no hay que buscarle en el círculo común de los hombres, y el condenar el drama por este motivo sería interpretar malamente la ley de la verosimilitud, que no sólo tolera lo fundado directamente en la realidad, sino también lo posible, y entre lo posible lo sorprendente, lo casual; todo menos lo disforme y antitético.

Don Alvaro no es un personaje del siglo XVIII, porque lo mismo puede pertenecer á él que á cualquiera otra época, si se descartan algunos accesorios que nada tienen de imprescindibles ni esenciales. Interesa como interesaría en otras circunstancias; interesa porque es vigorosa personificación del infortunio no merecido. Vésele á un mismo tiempo en la cumbre de la felicidad y en el infierno del dolor; nace noble, y se encuentra apartado de sus padres; ama con delirio honesto, halla la deseada correspondencia, y cuando va á tocar con la realización de sus deseos, interpónese el padre de su adorada, á quien involuntariamente quita la vida. Escucha de su boca palabras de tremenda execración, que alternan con el anhelo fatigoso de la última agonía; y si el desdichado corre en busca de la muerte, se la negará el *sino* entre el fragor de las armas, viniendo, en cambio, á matar al valeroso Carlos, el hermano de Leonor. ¿Se acoge al retiro de los claustros? No basta para detener el torrente de sus infortunios: aguárdale la ira de Alfonso Vargas, que, al saber la muerte segu-

ra de su hermano Carlos y la probable de Leonor, causadas por el infelicísimo amante, le busca sin tregua hasta encontrarle vestido con el sayal religioso. Y cuando Don Alvaro oye la dichosa nueva de haber puesto el Rey en libertad á sus padres, se ve forzado á medir sus armas con Alfonso, que con ánimo hostil le ha contado aquel suceso ; y hiere de muerte al segundo hermano de su antigua amante, á la que reconoce en el supuesto monje que habitaba una mansión contigua al convento de los Angeles. Y viendo Alfonso, ya moribundo, á su hermana Leonor, la atraviesa con su agudo puñal, arrojándose al fin D. Alvaro, la causa inocente de tantos males, por alto despeñadero, después de llamar con horrendas imprecaciones á los negros espíritus del abismo.

Todo esto, que nunca perderá su pavoroso interés, lo excita principalmente gracias á los infortunios del protagonista, y como prueba he querido compendiarlos en breve. La solución es tan imprevista como soberbia, y el terror que deja en el ánimo, muy parecido al de la tragedia griega; semejanza que no es privativa del *Don Alvaro*, sino común á las mejores producciones románticas del siglo XIX, con la diferencia, que no hace al caso, de circunstancias y resortes correspondientes á dos sociedades tan opuestas en sus costumbres respectivas. Y si no, dígase de buena fe: ¿cómo llamar cristiano el espíritu del primer drama romántico que conocieron los españoles? ¿Cómo se concilia con la noción de una Providencia inefable y sapientísima que todo ese conjunto de casualidades venga á recaer sobre un mozo atolondrado, y no en verdad con fin expiatorio, sino por una fuerza irresistible que lleva á la desesperación y hace casi necesario el crimen? Cierto que Don Alvaro es tan agente como pasivo, á diferencia de las víctimas del teatro clásico; pero la misma intrepidez contribuye á labrar sus desgracias, y esto, que es por otra parte

muy artístico, aumenta la compasión y la simpatía [1].

El carácter moderno de *Don Alvaro* estriba también en la combinación de lo trágico y lo cómico, practicada después de éste en los mejores dramas del romanticis-

---

[1] Por eso han dado muchos críticos al protagonista del drama la denominación de *Edipo cristiano*, denominación no tan injusta que merezca calificarse de *puerilidad contradictoria y vacía de sentido*, como hace el tantas veces citado Sr. Cañete. Para él *Don Alvaro* es la afirmación de la Providencia cristiana (V. *Prólog.* cit.: *Autores dram. contemp.*, págs. 16-19; *El Duque de Rivas*, VIII, en los *Escrit. esp. é hisp. americanos)*; sus impensadas é inauditas desventuras, justo castigo de su irreflexión y atrevimiento; la muerte de sus víctimas, sacrificio propiciatorio, aunque estéril, de tantos crímenes. Innumerables absurdos se siguen de esta hipótesis, según la cual Dios castigaría las culpas verdaderas ó supuestas de un individuo con la destrucción de aquella familia contra cuya honra atentó; le presentaría las ocasiones con influjo tan irresistible, que fuera casi necesario un prodigio para no caer; y en castigo de un pecado, le forzaría en cierta manera á cometer otros muchos. El mismo pecado, que tanto se quiere afear, existe, sin duda, pero no tiene las colosales proporciones que gratuítamente se le atribuyen.

Aparte de eso, ¿por qué motivo sufre Don Alvaro los rigores de la infamia desde sus primeros años? ¿Por cuál otro, ó no le disminuye los peligros la Providencia, ó no le otorga el dón del arrepentimiento, siquiera al fin de la vida? Pese á todos los sofismas ingeniosos, D. Alvaro aparece en toda la obra como víctima de un *sino* irresistible; y si no fuese por su inocencia, no se captara tan en absoluto nuestra admiración y simpatía. ¿Se buscan aún más pruebas? Ahí está el mismo drama desde el título hasta el desenlace; ahí está la espontánea interpretación que le da todo el mundo, quiero decir, los que no se van tras impalpables sutilezas; ahí están las obras del romanticismo francés, á cuyo calor brotó el *Don Alvaro*, aunque con carácter propio é inconfundible. Recuérdense, por fin, las escenas de la buenaventura y las palabras del protagonista, sobre todo en aquel monólogo:

¡Qué carga tan insufrible
es el aliento vital
para el mezquino mortal
que nace en sino terrible!
. . . . . .
pues busco ansioso el morir,
por no osar el resistir
de los astros el furor.

(Jornada III, escena III.)

Recuérdese, digo, todo esto, y cualquiera verá que la fuerza del *sino* no es aquí una frase retórica, y sí una especie de fatalidad, distinta de la pagana, y más afine á la *suerte* y la *ventura* de las creencias populares.

mo español. El Duque de Rivas no describió para ninguna de sus comedias caracteres tan salados como aquellos con que suelen comenzar aquí las jornadas. ¡Qué cuadros tan sanamente realistas, dignos de Goya y Theniers, de Quevedo y D. Ramón de la Cruz! ¡Qué costumbres tan españolas, qué posadas y qué estudiantes! Pocos artistas han sabido pintar así de rosa y azul el horizonte que de súbito han de ennegrecer las nubes y rasgar los estampidos de la tempestad.

Pero ¿cómo puede ser artística la fusión de los dos elementos cómico y trágico, al parecer, tan repugnante y absurda? Porque así como coexisten en la realidad, así pueden coexistir en el Teatro, que es su reflejo, cuando ninguno de ellos se exagera ni los dos se confunden desatentadamente. No diré que en el *Don Alvaro* estén salvados estos escollos; pero la realidad estética de los personajes introducidos en la acción, y el naturalismo encantador, si bien multiforme y variado, que á todos distingue, harán siempre del célebre drama un portento artístico, á despecho de sus incoherencias y del diverso criterio que le apliquen la presente y las futuras generaciones.

Así como el fondo, es varia la forma del *Don Alvaro*, y lo es con tanto exceso que parece doblegarse al afán pueril de modificarlo todo, áun lo menos modificable, sin más razón que la de forjar novedades innecesarias. Con *Don Alvaro* comenzó entre nosotros la mezcla del verso y la prosa, que después se hizo canon universal en todos los dramas románticos; pero, si el fin era oponerse á la uniformidad de rimas con un procedimiento ultrarradical, de aquí dimanó otra rutina tan pesada ó más que la del clasicismo. Y lo que de la forma exterior, debe decirse también de los improvisados lances, pasiones frenéticas, multiplicidad y contraste de fisonomías, pues en todo eso y en otras muchas cosas puso mano la revolución literaria,

á contar desde esta su primera y magnífica victoria.

No la volvió á conseguir tan ilustre el Duque de Rivas, y la misma grandeza del *Don Alvaro* ha sido causa del escaso aprecio con que se miran sus restantes piezas dramáticas, quiero decir, las posteriores á su conversión al romanticismo, porque de las demás no quería él oir ni siquiera el nombre. No hablo tampoco de *El parador de Bailén*, comedia que excluyó de la colección de sus obras; sino de *Solaces de un prisionero ó tres noches de Madrid*, *La morisca de Alajuar*, *El crisol de la lealtad* y, sobre todo, *El desengaño en un sueño*.

Solaces de un prisionero nos presenta al vencido de Pavía en su dorada cárcel de Madrid entregado á los galanteos nocturnos, á la sombra del incógnito, con su engañada dama y su obligado bufón, á la manera antigua; y al lado del supuesto D. Juan, de Pierres y Leonor, á otro supuesto D. Félix, enredado en las mismas aventuras, y que es nada menos que el emperador Carlos V en persona, con la también engañada Elvira y el ridículo Tomate. Corte, tendencia, estilo y versificación están evidentemente imitados de nuestros autores del siglo XVII, y lo mismo pasa en *La morisca de Alajuar*, maravilloso panorama de escenas al aire libre y bizarras metamorfosis, envuelto todo en nubes de espléndida poesía. Valgan por ejemplos la insurrección de los moros y el enérgico continente de Mulim-Albenzar, los amores de Fernando y María, y la declaración final en que ésta reconoce á su padre en el Marqués de Caracena. No faltan en *El crisol de la lealtad* personajes tan de alto relieve como D. Pedro de Azagra y doña Isabel Torrellas; y para encomio de las tres producciones baste consignar que ni antes ni después del Duque de Rivas se vieron calcos de Calderón, Lope y Tirso más hermosamente fieles y cercanos al inagotable original.

De *El desengaño en un sueño* ha dicho con razón el

Marqués de Valmar que «es en realidad, antes que un drama, una magnífica leyenda fantástica [1],» siendo allí el diálogo dramático casi lo mismo que en tantos poemas del siglo XIX, desde el *Fausto* hasta *El estudiante de Salamanca* y *El diablo mundo*. Grandiosa idea la de *El desengaño en un sueño*, y no menos grandiosa ejecución, donde se adunan la profundidad, el libre vuelo y la lujosa forma calderonianos. No vive Lisardo, es cierto, dentro de la realidad, como vive Segismundo, y por lo mismo no forma un tipo tan humano y tan verdadero; mas, para no ser plagiario de Calderón, apenas tenía otro medio el Duque de Rivas, y aunque al fin resulten ficticios las heroicidades, los crímenes y aventuras del inexperto joven, no brilla menos esplendorosa la enseñanza de que no cabe hallar en esta vida la felicidad. ¿Se busca en el amor? Ahí está Lisardo que, después de gustar sus deleitosas embriagueces, siente despertarse en el corazón un nuevo anhelo, el de dilatar su nombre por el mundo. ¿Descansará cuando llegue á alcanzar la mano de una reina por el asesinato de su esposo? Aquí de los descontentos, las represalias y ambiciones, el hacerse aborrecible á todos sus súbditos, cuyos más secretos planes de conspiración descubre haciéndose invisible por medio del prodigioso anillo que recibió de una bruja. ¿Le servirá de amparo contra tales maquinaciones el amor de la reina? No es otro cabalmente el fautor de todas, y ella misma es la que se ha propuesto envenenarle. Descubierta la conjuración, no produce el deseado efecto; Lisardo quiere pasar desde las agitadas cumbres del poder á las desdeñadas caricias de Zora; pero la encuentra ya en la agonía, y á impulsos de la desesperación se pone al frente de una turba de bandoleros, para caer al punto en manos de la justicia. Aprisionado en un calabozo, se le aparecen las

---

[1] *Discurso necrológico literario*, etc., pág. 94.

vengadoras sombras de Zora y del rey asesinado; y al preguntar en su angustia,

> ¿Qué me espera, Dios eterno?
> ¿Qué me aguarda, hado cruel?

oye la terrible *voz del genio del mal:*

> El patíbulo, y tras él
> la eternidad del infierno.

Y con estas palabras desaparece el encanto y ve el héroe que ha sido todo obra exclusiva de un sueño.

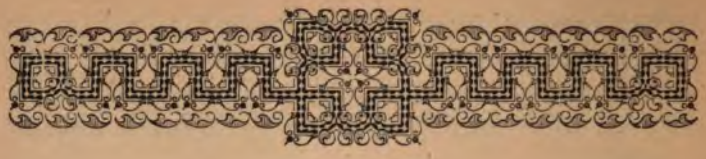
Desde que el Duque de Rivas rompió con las tres unidades, fué caminando sucesivamente hasta la más omnímoda libertad, no contentándose ni con la del Teatro moderno, como en *Don Alvaro*, ni con la del antiguo español, como en los tres dramas anteriormente mencionados, sino abalanzándose hasta pretender la fusión del elemento épico con el teatral en *El desengaño en un sueño* [1], digno remate del grandioso edificio en que sirven, de base *Don Alvaro*, y de intermedio los romances y *El moro expósito*.

Al apreciar en conjunto las obras poéticas de su común autor, no se puede menos de reconocer en ellas un ingenio poderoso y flexible, que, en un espacio de tiempo relativamente muy breve, brilló con singular lucimiento en las dos escuelas que se disputaban el campo de la literatura. Después de convertirse al romanticismo, él lo inició en la poesía lírica con *El faro de Malta*, y en la narrativa con *El moro expósito*, introduciéndolo definitivamente en la escena con su admirable *Don Alvaro*. Imitó, como tantos otros, á los románticos franceses; pero con espíritu de libertad y asimilación discreta, acudiendo para hacer fructuosos los tra-

---

[1] Drama puesto en escena por primera vez en el teatro de Apolo, de Madrid, en 1875.

bajos de reforma literaria á nuestra castiza tradición y á los olvidados modelos nacionales. A ningún otro poeta mejor que al Duque de Rivas cabe, pues, la gloria de representar el triunfo definitivo del romanticismo en España.



CAPÍTULO IX

EL ROMANTICISMO EN LA POESÍA LÍRICA

Espronceda [1]

La poesía deja de ser en Europa, al comenzar el siglo XIX, un mero pasatiempo agradable, convirtiéndose en intérprete de la realidad viva y en materia conductora de las revoluciones sociales.

Para hallar esta inspiración nueva y osada, sorprendiendo sus primeros pasos en nuestra literatura, no hay que buscarlos entre los apasionados de las tradi-

[1] Nació D. José de Espronceda en Almendralejo (Badajoz), el 25 de Marzo de 1808. Trasladado á Madrid con su padre, militar de alta graduación, estudió la segunda enseñanza en el Colegio de San Mateo, ganándose con sus brillantes disposiciones el cariño y la admiración de D. Alberto Lista. Afiliado á la sociedad secreta de *Los Numantinos*, se le desterró de la corte á un convento de Guadalajara, donde compuso el *Pelayo*, poema que perdió después, conservando tan sólo algunos fragmentos. Por entonces comenzaron sus aventuras amorosas con aquella desdichadísima Teresa, á quien había de dar la inmortalidad triste del escándalo; pero, recelándose de las pesquisas de la autoridad y ansiando por una vida más libre y desahogada, se trasladó á Lisboa, de donde no tardó mucho en partir para Inglaterra. Allí vió á su amada, á quien sus padres habían casado con otro hombre; y sin atender á más leyes que las de la pasión y el capricho, se fugó con ella á Francia y tomó parte en la revolución de 1830. Vuelto á España en 1833, sufrió un nuevo

ciones antiguas, ni en aquellos líricos en quienes parece ahogada la idea por la pompa exterior y deslumbrante, sino en el émulo de Byron, en el autor de *El verdugo* y *El reo de muerte*, en Espronceda.

Su nombre tiene algo de misterio; su memoria va indisolublemente enlazada á la de la Bohemia madrileña durante el período romántico, y más que á una personalidad solitaria parece corresponder á una legión. Si las naturales disposiciones de un individuo, unidas á la cualidad de poeta, pueden encumbrarle á intérprete y prototipo de la sociedad en que nace, con su fisonomía propia y sus más íntimas aspiraciones, en verdad que Espronceda poseyó esos atributos todos, y, por lo

---

destierro, y fué sucesivamente periodista, tribuno, conspirador secretario de embajada y Diputado á Cortes (1841), distinguiéndose por su exaltación en el seno mismo del partido progresista, hasta defender abiertamente la democracia. El hastío, antes que la muerte, vino á poner término á sus criminales amores, sustituídos por otros más fugaces; y calientes casi las cenizas de Teresa, una inflamación de la laringe concluía con la tempestuosa existencia de su amante en 23 de Mayo de 1843.

La primera edición de las *Poesías* de Espronceda salió á luz en Madrid, en 1840; de las posteriores mencionaré la de Baudry, las seis de la *Biblioteca Universal*, y las dos publicadas por la *Biblioteca amena é instructiva* con el siguiente título: *Obras poéticas de Espronceda, precedidas de la biografía del autor. Edición completísima é ilustrada. Barcelona*, 1882 (la segunda). Finalmente, y autorizado por sus herederos, ha aparecido un tomo de sus *Obras poéticas y Escritos en prosa. Colección completa, enriquecida con varias producciones inéditas encontradas entre los papeles autógrafos del autor; ordenada por D. Patricio de la Escosura, Académico de la Española* .. Madrid, 1884. Los juicios que consagraron los periódicos á las poesías de Espronceda en su primera aparición, valen poco, y sólo merecen exceptuarse el de D. Alberto Lista (véase en sus *Ensayos literarios y críticos*), y hasta cierto punto el de Enrique Gil, incluído en el *Semanario Pintoresco* (año 1840, págs. 221 y 231). Muchos años después nos habló Escosura sobre la Sociedad secreta de *Los Numantinos* y sobre las aventuras y carácter de Espronceda en su juventud (*Recuerdos literarios*, artículos insertos en *La Ilustración Española y Americana*, 1877). Más rico en noticias es el *Discurso* que el mismo Escosura leyó ante la Academia Española en la sesión pública inaugural de 1870. (*Tres poetas contemporáneos. Pardo, Vega y Espronceda.* Madrid, 1870). Nada nuevo contiene el opúsculo rotulado *Espronceda, su tiempo, su vida y sus obras. Estudio histórico biográfico*, por E. Rodríguez Solís. (Madrid, 1883.)

tocante á España, grabó en sí mismo, en su vida y en sus obras, la imagen de una generación entera. A la vez, y como vigoroso sello de individualismo, aparece entregado á las pasiones sin freno, que destrozaron implacables su corazón, no sé si copia ó tipo ejemplar del de los personajes que aparecen por sus poemas. El aspecto exterior de Espronceda reflejó con siniestra verdad las afecciones de su espíritu, que parecieron transfundirse en la mirada inquieta y abrasadora, en la faz pálida y descarnada con cierto tinte de melancolía sepulcral, indicio de prematuro envejecimiento.

Tan manoseada como cierta, tan falta de novedad como llena de significado, es la comparación entre Espronceda y lord Byron. La primacía de tiempo está por Byron, y fuera de la cariñosa afición que le tuvo Espronceda desde su mocedad, es constante que procuró seguirle siempre, conforme lo prueban, no tanto la analogía de argumentos y personajes, como el estilo y tono especial, tan semejantes en los dos, salvo la forzosa diferencia del idioma. Probable es que entre los ensueños de gloria fantaseados por el joven discípulo en sus verdes abriles viviera el de hombrearse con el insigne poeta del *Childe Harold*.

Unas veces entregados al epicureísmo egoísta, otras cediendo á las inspiraciones del entusiasmo y la independencia, palpita en uno y otro la febril agitación de quien corre, sin norte seguro, tras ideales que le fascinan, aunque no los vea sino confusamente y á lo lejos; son, puede decirse, los caballeros andantes del amor y de la libertad.

Concretándonos á Espronceda, muy contadas veces se sustrajo á esta ley, y esas sólo en los primeros días, cuando ni los dolores de la existencia y el tedio devorador, ni la lectura del modelo, habían envenenado su espíritu. Así se le escucha, en la elegía *A la patria*, entonar el himno reposado y apacible, que más tarde se convierte en ardorosa declamación, descolgando el arpa

de Jeremías y haciendo resonar en sus notas los recuerdos del tiempo pasado y las tristezas del presente. Así, en los fragmentos del *Pelayo* [1], primeros y vigorosos vagidos de su musa, vemos resucitar á la España de la Reconquista en una serie de magníficos cuadros, no precisamente por su verdad histórica, sino más bien por la opulencia y magia de las pinturas, ora risueñas y floridas, ora de lúgubre y aterrador aspecto. No es que el conjunto alcance el tono de la epopeya, como alguien ha pretendido; pero, en esfera más reducida y humilde, sólo elogios merecen las bizarrías de ejecución y los prodigios de pincel que admiramos en *La batalla del Guadalete*, *El consejo*, *La procesión*, y sobre todo en *El cuadro del hambre*, cuadro realista cuyo mérito estriba precisamente en las crudezas de estilo y de dicción. Algunos de esos fragmentos, y lo mismo las imitaciones ossiánicas, denuncian ya al tempestuoso poeta de los amores tristes y las miserias sociales, doble representación de Espronceda en la literatura española.

Mucho se ha hablado, y no sin fundamento, de su escepticismo desolador; pero éste no es sino consecuencia inmediata de los dos principios señalados; es decir, que Espronceda, como tantos otros, no es escéptico por reflexión, porque haya creído descubrir con el paciente estudio la nada y el vacío de todas las creencias vulgares, sino que lo es por instinto, por tendencia natural en el corazón que atormentan la desgracia y el hastío. Después de reducir á los sensuales la suma de cuantos placeres puede disfrutar el hombre; después de conocer la inconsistencia de esta soñada felicidad, asoma á los labios naturalmente la mueca del desdén insultante y frío, cuando no las blasfemias de la desesperación. De ahí que nada bueno hallen en los demás esos censores

---

[1] Algunas de las mejores octavas de este poema son de don Alberto Lista.

orgullosos; que la sociedad toda sea para ellos objeto de escarnio, y que las justísimas leyes del decoro, de la virtud y del derecho se conviertan bajo su pluma en tiranías insufribles y misteriosos problemas, sólo porque se oponen á sus caprichos y aspiraciones. La enfermedad de Charterton y Byron, de Leopardi, de Musset, de Heine y de cien otros, lo es también de Espronceda, mas, para su descargo, hemos de convenir en que no puede tanto sobre él como sobre otros poetas misántropos el egoísmo, reemplazado por móviles generosos y no de tan mezquina procedencia.

Él sintió como nadie los estímulos del amor impetuoso, de ese amor que se nos presenta en sus estrofas, no ceñido con la luciente aureola del espiritalismo cristiano, sino revuelto con las heces de la lujuria, despertando las energías del alma y los hervores de la sangre, sin más fin ni más esperanza que el instantáneo placer. Él nos lo ha retratado, hastiándose del mundo; de las mujeres y de sí propio, buscando la tranquilidad en el seno de la tumba. Una vez en la ardiente y sentida confesión de su espíritu, otras en cabeza de fantásticos personajes creados á su semejanza, Espronceda inmortalizó ese amor en el soberbio *Canto á Teresa*, argumento de cómo en las descripciones puede rivalizar la poesía con las mismas artes plásticas cuando diestra mano la maneja; y en *El estudiante de Salamanca*, donde el autor muestra que la rica variedad de sus aptitudes dominaba, igualmente que las cumbres del subjetivismo lírico, los secretos de la narración animada y brillante.

¡El *Canto á Teresa!* ¿Quién no ha leído con placer estético, y quizás con sonrojo, sus voladoras estrofas, encendidas por el fuego de la pasión, bañadas por la luz del mediodía, y envueltas en nubes de esmeralda y de carmín? La pasión virgen y semi-idílica convirtiéndose en afecto lúbrico y culpable, en tentación engañadora, y, por fin, en remordimiento atroz y sonrisa dia-

bólica; eso es el célebre *Canto* que tantas imaginaciones exaltó en otra época, y que aun vive con el juvenil atractivo de sus primeros días.

La sinceridad y el dolor se abrazaron para engendrar esa inflamada y plañidera elegía; el sentimiento dió al poeta sus intimidades y ternuras; la imaginación sus encantos, convirtiéndose el lenguaje en instrumento dócil de tan encontradas afecciones. Nada más verdadero que aquella patética introducción:

¿Por qué volvéis á la memoria mía,
Tristes recuerdos del placer perdido,
A aumentar la ansiedad y la agonía
De este desierto corazón herido?
¡Ay! Que de aquellas horas de alegría
Le quedó al corazón sólo un gemido,
Y el llanto que al dolor los ojos niegan
Lágrimas son de hiel que el alma anegan.

Ni la fantasía, ni acaso el pincel, pueden dar cuerpo á las ilusiones del alma mejor que lo hace Espronceda en esta descripción:

Imágenes de oro bullidoras,
Sus alas de carmín y nieve pura
Al sol de mi esperanza desplegando,
Pasaban ¡ay! en mi redor cantando.

Con estos primores de forma no deja el poeta muy bien parada la virtud; pues si levanta alguna vez el vuelo á las regiones de la belleza ideal, si nos dice con verdad sublime que

Hay una voz secreta, un dulce canto,
Que el alma sola recogida entiende;
Un sentimiento misterioso y santo
Que del barro al espíritu desprende,

vuélvese luego su tono en horriblemente desesperanzado, y exclama con satisfacción fiera:

Truéquese en risa mi dolor profundo:
Que haya un cadáver más, ¿qué importa al mundo?

No llegó nunca á más la altanera misantropía del mismo lord Byron.

En *El estudiante de Salamanca*, D. Juan Tenorio se convierte en D. Félix de Montemar; pero sólo se colige la mudanza por los nombres y por aparecer más recargada la imagen del vicio en la copia que en su primer modelo [1]. Júzguese, por la que pudiéramos llamar síntesis del poema, por el retrato de su principal héroe:

Segundo Don Juan Tenorio,
Alma fiera é insolente,
Irreligioso y valiente,
Altanero y reñidor;
Corazón gastado, mofa
De la mujer que corteja,
Y hoy, despreciándola, deja
La que ayer se le rindió.
. . . . . .
Ni vió el fantasma entre sueños
Del que mató en desafío,
Ni turbó jamás su brío

---

[1] Esta afirmación se refiere al carácter del protagonista y no á los incidentes que constituyen el argumento de la leyenda, y que más bien están inspirados en la historia del estudiante Lisardo, tal como aparece consignada con prolijidad y énfasis gongorino en el libro *Soledades de la vida y desengaños del mundo*. Se publicó por primera vez esta colección de novelas en 1663 á nombre de D. Gaspar Lozano; pero en las ediciones siguientes fué restituída á su verdadero autor D. Cristóbal Lozano, que antes había escrito el *David perseguido* y *Los Reyes nuevos de Toledo*. El relato de las *Soledades* dió origen á un romance anónimo que es tal vez la fuente inmediata conocida por Espronceda. Debe advertirse, no obstante, que, si hay poca semejanza entre Don Félix de Montemar y Lisardo, todavía difieren más sus respectivas amantes, Elvira y la monja Teodora. Por otra parte, la tradición del hombre que presencia su propio entierro, introducida en *El estudiante de Salamanca*, y de que también sacó partido Zorrilla en su *Don Juan Tenorio* y en la leyenda *El Capitán Montoya*, es muy anterior á la obra de D. Cristóbal Lozano, como que la refirió ya Antonio de Torquemada en su *Jardín de flores curiosas*, libro impreso en 1570, y Lope de Vega le dió forma dramática en una comedia *(El Vaso de elección, San Pablo)* que ha descubierto y publicado por primera vez Menéndez y Pelayo. Puede consultarse acerca de este punto la monografía de D. Joaquín Hazañas, *Génesis y desarrallo de la leyenda de Don Juan Tenorio*, páginas 38-44. (Sevilla, 1893).

Recelosa previsión:
Siempre en lances y en amores,
Siempre en báquicas orgías,
Mezcla en palabras impías
Un chiste á una maldición.
En Salamanca famoso
Por su vida y buen talante,
Al atrevido estudiante
Le señalan entre mil:
Fueros le da su osadía,
Le disculpa su riqueza,
Su generosa nobleza,
Su hermosura varonil.
Que su arrogancia y sus vicios,
Caballeresca apostura,
Agilidad y bravura
Ninguno alcanza á igualar;
Que hasta en sus crímenes mismos,
En su impiedad y altiveza,
Pone un sello de grandeza
Don Félix de Montemar.

Con este tipo del joven disoluto, formado por la soberbia, el cinismo y la impasibilidad, contrasta el de su tímida amante, Elvira, inexperta en los engaños del vicio, víctima triste de su credulidad, y que, como mariposa engañada por los resplandores de la luz, halla la muerte donde pensaba hallar la dicha: alma candorosa á quien el amor despeña por horrible precipicio. ¡Qué bien dijo, al cantarla, el numen de Espronceda!

Hojas del árbol caídas,
Juguete del viento son:
Las ilusiones perdidas
¡Ay! son hojas desprendidas
Del árbol del corazón.

Es en general toda esta segunda parte del cuento una elegía, donde no se sabe qué admirar más, si la aérea vaguedad de la hermosa fisonomía, ó el mágico poder de la descripción y la inefable ternura que en toda ella está rebosando.

¡Y cuán artística transición la que nos lleva desde

el paisaje solitario, que baña la luna con su tibia claridad, que hermosean el arroyuelo, las frondas y las flores, y donde hemos visto morir á un corazón inocente, hasta la nocturna casa de juego, donde, olvidado de su víctima, reposa el infame seductor! La forma dramática, reemplazando á la expositiva lo mismo en los diálogos de los jugadores que en los de D. Félix con el hermano de la infeliz Elvira, es, sin contar lo acabado de la ejecución, una novedad que Espronceda introdujo muy cuerdamente en su obra, y que luego fué imitada por otros poetas legendarios. En la última parte del cuento sube de punto la fuerza de imaginación y la variedad asombrosa de tonos al pintar toda aquella danza de la muerte, que comienza por el entierro del impávido mancebo y concluye por sus fatídicas bodas con el cadáver de Elvira en las mansiones infernales; y si hay algo de quimera y fantasmagoría en ciertos pasajes, y algo de caprichoso en los juegos que el autor hace con el metro y la rima, tales defectos están compensados con extraordinarias bellezas.

Pero cumple á mi propósito notar cómo se cubren aquí de negro las más risueñas ficciones del amor al contacto de otras feroces y horripilantes, lo mismo, ni más ni menos, que en el *Canto á Teresa*. Alma insaciable é incapaz de reposo, tan propensa á la ira como al sarcasmo, llevaba dentro de sí el gran poeta un vacío que no bastaron á llenar los momentáneos deleites, y entrevía siempre al amor tocando con la frente en los cielos, pero sumido también en el fondo de los abismos. Aun hay algo más terrible que la nerviosa carcajada con que finaliza el *Canto á Teresa* y las pinturas de *El estudiante de Salamanca*, y es el conjunto producido por la ardorosa exaltación y el hastío indolente, la pesadilla formada de desengaños punzadores é infatigables estímulos. Dirígese el poeta *A Jarifa en una orgía*, y después de maldecir sus cariños y sus besos,

después de dar un adiós eterno á las ilusiones del placer, nos pinta sus dudas, tedios y desmayos:

Y encontré mi ilusión desvanecida,
Y eterno é insaciable mi deseo;
Palpé la realidad y odié la vida:
Sólo en la paz de los sepulcros creo.
Y busco aún, y busco codicioso,
Y aun deleites el alma finge y quiere;
Pregunto, y un acento pavoroso
¡Ay! me responde: desespera y muere.
Muere ¡infeliz! la vida es un tormento,
Un engaño el placer; no hay en la tierra
Paz para ti, ni dicha, ni contento,
Sino eterna ambición y eterna guerra.
Que así castiga Dios al alma osada
Que aspira loca, en su delirio insano,
De la verdad para el mortal velada,
A descubrir el insondable arcano.

Otra inspiración no menos influyente acaso que el amor en los poetas contemporáneos ó predecesores del nuestro, es el espíritu de anarquía disfrazado con el nombre de *libertad*, nombre cuya significación nos ha enseñado ya la historia. Extremarlo todo fué siempre la norma á que consciente ó inconscientemente se conformó Espronceda, y por cierto que está muy lejos de desmentirse en sus cantos sociales, patrióticos y guerreros. Reina en todos como una diosa la idea de independencia, forjada allá en horas de loca embriaguez, entre el rumor de la alborotada plebe y el del inquieto corazón, ansioso de romper el saludable freno que contiene con su fuerza las pasiones. Engendrados por ardentísima imaginación, tan ricos de poesía como estériles en sentimiento legítimo, lo sustituyen con otro falso y seductor que se apodera del ánimo, deslizándose por él rápida é insensiblemente.

Eran el *bu* de Espronceda las tiranías de cualquier especie: la tiranía de los reyes, la de los poderosos y la de las que él juzgaba preocupaciones sociales. Si-

guiendo más el tono incisivo y acre de Byron que el popular y aparentemente sencillo de Béranger, el famoso *chansonnier* de la revolución en Francia, interpretó en versos que no morirán las miserias y afecciones de *El mendigo*, *El reo de muerte* y *El verdugo*. El sentimentalismo falso, mas cubierto de oropeles deslumbradores; la enérgica virilidad del pensamiento, la cortante precisión y el variadísimo, aunque no siempre feliz, ornato de las formas, prestan al sofisma antisocial un poder de convicción que no tendría apareciendo en su repugnante desnudez. Y no es que Espronceda vele sus intenciones, sino que con la fuerza plástica y el colorido vivaz logra cautivar nuestra atención, ya que no despierte nuestra simpatía.

Entran en esta serie *El canto del cosaco*, imitado de Béranger, magnífica aberración de un ingenio vigoroso y sin trabas; la *Despedida del patriota griego de la hija del apóstata* (pese al lugar que le da el autor entre sus poesías) y, por fin, la *Canción del pirata*, tan soberbiamente concebida, tan harmoniosamente versificada, tan bien dispuesta, en fin, cuanto á todas sus partes, áun en la material estructura é indefinida variedad de los metros, que basta ella sola para asegurar la popularidad de Espronceda [1].

Dejemos las demás poesías sueltas del insigne lírico, advirtiendo que entre las no juzgadas descuella por su grandiosa inspiración *El Dos de Mayo*, y pasemos á hablar del tan traído y llevado *Diablo mundo* [2]. De dos modos muy distintos puede juzgársele, según advierte Valera: ó como formando una obra regular y un todo

---

[1] A nombre de Espronceda corren ciertos monstruosos engendros, manchados de torpezas é impiedades, y que no pueden atribuírsele de ningún modo. *La desesperación* imita en algo su estilo, pero tiene estrofas de lubricidad incalificable.

[2] De lo poco que sobre él se ha escrito, nada tan digno de leerse como el breve análisis de Valera en la continuación de la *Historia de España* por Lafuente (libro XIII, cap. III, tomo XXII, págs. 328-332. Barcelona, 1890).

harmónico, y en ese caso no admite el análisis, ó como conjunto de varios fragmentos mejor ó peor enlazados entre sí, y cuya perfección no depende tanto de ese enlace como de la belleza parcial y propia de cada uno. Este criterio es deficiente; pero no cabe aplicar otro á un poema escrito á retazos y sin premeditación, y que iba dando á luz el editor Boix por entregas, como se hizo entonces y después con las traducciones al por mayor. Las palabras de Espronceda no pueden ser más terminantes, aun suponiendo exageración:

Terco escribo, en mi loco desvarío,
Sin ton ni son y para gusto mío.
. . . . . .
Sin regla ni compás canta mi lira:
Sólo mi ardiente corazón me inspira.
. . . . . .
Caro lector, al otro canto espera,
El cual, sin falta, seguirá: se entiende
Si éste te gusta y la edición se vende.

No es preciso salir de la Introducción para ver la premura y el descuido con que se escribió *El diablo mundo*. Mucho se pondera, y con razón, aquel soberbio panorama, aquelarre de los espíritus, con sus gradaciones infinitas, su alteza de concepción y su variadísima estructura; pero siempre he creído que en todo entra el capricho genial casi por tanto como la inspiración, y de ello son prueba la obscuridad impenetrable que por allí domina, la indecisa vaguedad de los caracteres y el escaso enlace de la Introducción con la obra. Aquella *Voz admirable y vaga y misteriosa* que parece provocar á Dios, levantándose hasta las nubes, que aduna en sí las aspiraciones, las grandezas y los crímenes del género humano, es una encarnación colosal, pero tan inanimada como lo son ordinariamente las figuras alegóricas.

Dígase lo mismo de las que representan á la Muerte y la Inmortalidad en el primer canto, cuando el viejo

machucho de la calle de Alcalá, entretenido en contemplar las miserias del mundo, siente el ósculo frío y adormecedor de la una y el vivaz y refrigerante de la otra. Y sin embargo de que allí se echa de menos la irreemplazable eficacia de la realidad, y de que son aquéllos dos conceptos abstractos fingidos por el poeta, ¡qué derroche tan fascinador de pompa lírica, qué inefable hermosura de descripciones, qué numeroso y rozagante andar de voces y cláusulas! ¿Dónde encontrar un himno tan espontáneo y solemne como el verdaderamente inmortal de la Inmortalidad? Con justicia se asombraron críticos y lectores cuando por primera vez salían á luz la Introducción y este primer canto de *El diablo mundo*, porque apenas si contaban con precedentes, no ya con modelos, en la literatura española.

Mas las esperanzas concebidas no se llegaron á cumplir, ya que el *Canto á Teresa* ha de descartarse como ajeno á la obra, y los demás la dejan incompletísima y con vacíos que no hubiera podido llenar el mismo autor, atendiendo á la inconmensurable amplitud del plan, *el mayor*, dice su prologuista Ros de Olano [1], *que hasta ahora se ha concebido para un poema.* Yo bien creo con el mismo crítico que *Espronceda se propone enseñarnos el mundo físico y moral para probarnos que la inmortalidad de la materia es el hastío y la condenación sobre la tierra;* que el héroe ha debido rejuvenecer por completo, y no á medias, como el Fausto de Goethe, y que obró cuerdamente el autor *volviéndole la virginidad al alma, la inexperiencia al juicio y dándole unas sensaciones no gastadas.* Pero ese fin, aun sin fijarse en la contradicción filosófica que envuelve la inmortalidad de la materia, es completamente inasequible; porque, comenzando donde co-

---

[1] El estudio que hizo para la primera edición de *El diabo mundo*, y á que aludimos aquí, contiene, á vuelta de mucho fárrago, algunas ideas aprovechables; sólo que parece escrito en francés con palabras castellanas.

mienza la vida del héroe redivivo, y debiendo ser indefinida en duración, no podía nadie abarcarla sin lanzarse por los espacios de la profecía, recurso muy pobre para un desenlace adecuado. ¿Quién sabe si el colocar la acción en el mismísimo Madrid y en pleno siglo XIX, insultando á la endiosada incredulidad, no será uno de los muchos rasgos humorísticos que vemos en *El diablo mundo?* Para prueba de la tesis primordial, no sólo no lleva camino, sino que es absurda tal disposición, y hubiera encontrado el poeta en nosotros menos repugnancia trasladándonos á épocas remotas de más firmes y menos prosaicas creencias.

La transición del primero á los demás cantos es inmensa. El águila que allí se remonta hasta las nubes, abate aquí su vuelo y se arrastra por zaquizamíes y lodazales; el pensamiento generador del poema desaparece ó se desvirtúa, y la misma inspiración decae lastimosamente. Un nuevo Petronio, no menos despreocupado y conocedor del hombre que el representante de la decadencia latina, va arrancando sin piedad el velo que oculta las abominaciones sociales, presentándolas al desnudo y con el indiferentismo gélido de un alma entumecida por la experiencia y los desengaños. La prisión de Adán, los amoríos de la Salada, los consejos del tío Lucas, las escenas del Avapiés y el robo de la Condesa son, en su mayoría, cuadros de brocha gorda, con tal cual equivocación feliz, dignos algunos de don Ramón de la Cruz, imitados otros de los que por entonces introducía Eugenio Sué en sus novelones de costumbres. Fácil es hallar en *El diablo mundo* la tendencia socialista de *Martín el expósito* y *Los misterios de París*, y el prurito por hacer responsable á la sociedad (ente de razón muy maltratado por estos aprendices de filósofos) de todas las miserias y todos los vicios. En cuanto á Espronceda, no deja de ser habilidoso el medio de que se vale para poner de resalte todas esas injusticias: perpetra su héroe crímenes castigados justa-

mente por la ley; pero, como ya de antemano le ha revestido con el candor inconsciente de la inocencia, hace que al presentarse la justicia semeje á una evocación siniestra empeñada en hacer infelices á todos los hombres. Este es el único fruto del remozamiento y de la inmortalidad de D. Pablo, porque, para actor y espectador de tan vulgares episodios, no se necesitaba ente tan extraordinario, y sí sólo algún pilluelo de plaza ó algún jaque perdonavidas.

Descubiertos asi los flacos de plan y de ejecución que hubieran impedido concluir la obra al mismo Espronceda [1], debemos aún parar mientes en ese espíritu malsano de escepticismo y de desdén que por todas sus partes asoma, junto con el afán de convertir en insolubles problemas las más sencillas verdades. Esta es una de las primeras y más desembozadas manifestaciones del *humorismo* en nuestra literatura, tomando la palabra en su acepción novísima. Espronceda, que de fijo no conocía ni aun de nombre al autor del *Intermezzo* y *La nueva primavera*, fué *heiniano* por anticipación y por instinto.

Su temperamento literario, si vale la frase, todo fogosidad y nervio, le arrastraba á la declamación lírica, vedándole los campos de la escena, por los que sólo hizo furtivas y no muy felices excursiones. Una comedia en colaboración con D. E. Moreno López (*Amor venga sus agravios*, 1838) y una tragedia, hermosa hasta cierto punto, aunque desarreglada y poco igual, son los frutos de su talento dramático. La tragedia [2], basada, como tantas de nuestro Teatro, sobre la his-

---

[1] Hasta tres continuadores ha tenido *El Diablo mundo:* D. M. de los Santos Alvarez, que no llegó á escribir más de un canto (V. *Semanario Pintoresco*, año 1853, págs. 6, 14, 23, 30, 38 y 55); D. P. A. de Alarcón, que inutilizó los manuscritos hace muchos años, y un D. M. Carrillo de Albornoz, que completó todo el poema.

[2] Inédita hasta que Escosura publicó algunos fragmentos en su mencionado *Discurso*, como comprobantes del juicio que le consagra.

toria de *Doña Blanca de Borbón*, quizás no excede en mucho á la que con el mismo título escribió Gil y Zárate en sus días de fervor clásico, y sobre todo en la primera de sus partes, que es también rigorosamente clásica, tanto como romántica la siguiente. En ésta hay situaciones de admirable efecto, no por el estudio y la novedad de los caracteres, sino por lo vigoroso y elevado de la interpretación: las evocaciones de la maga y la fisonomía de su hijo, por no descender á más ejemplos, descubren bien su filiación y procedencia.

Sólo falta ya vindicar á Espronceda de la imputación de plagiario [1], por confundir muchos esta oprobiosa cualidad con la muy desemejante de imitador. Tal equivocación concluiría de una vez con el mérito de los más insignes poetas, porque todos han sido imitadores sin perjuicio de la originalidad. Salva la desemejanza de otras fuentes nacida, imitaron, como á Byron Espronceda, los ingenios de nuestro áureo siglo XVI á los clásicos latinos y á los italianos de aquella misma época, sin dejar de conseguir ventajas sobre ellos, según acontece en *La profecía del Tajo* con respecto á la horaciana de Nereo. Si lo que hace insigne á un poeta es la asimilación, digámoslo así, de conceptos, aunque ajenos, vaciados en nueva turquesa y al encendido calor de su espíritu, cuando no cabe entera novedad, no hay razón para arrebatar esa gloria á Espronceda. Por su manera de sentir y de pensar se aparta, es cierto, de la corriente tradicional en la poesía española; pero ¿qué cosa

---

[1] Así le siguen llamando algunos Zoilos, muy contados por fortuna, qne no merecerían de Espronceda, si viviese, ni áun la contestación que dió al Conde de Toreno. Dicen que, habiéndole presentado aquél algunas de sus composiciones, se las devolvió luego el Conde con las siguientes palabras: *Me gustan más los originales;* y que de tan fina y tan injusta sátira brotó en el ánimo del poeta aquella invectiva feroz de *El Diablo mundo*, que concluye:

El necio audaz de corazón de cieno
A quien llaman el Conde de Toreno.

no participó y participa de esa universal degeneración? Dígase, en cambio, si una sola vez se confunden sus obras con las de los modelos; si una sola vez pierden aquel soplo de vitalidad que no se transfunde ni se falsifica, y eso aun cuando más de cerca sigue ajenas huellas. La musa de Castilla, traída á miserable esterilidad por la escuela neoclásica del siglo XVIII, nunca se había mostrado tan majestuosa y pujante, sin exceptuar, á lo menos en mi juicio, los cantos nacionales del mismo Quintana. Bien auguró Lista la fama de Espronceda, y con harta razón dijo de las obras líricas de este su ilustre discípulo que aventajaban á todas las de su tiempo. Repitámoslo nosotros una vez más, aunque separemos siempre el soberano ingenio con que enriqueció Dios al poeta, del lodo con que él lo manchó poniéndolo á servicio de malas causas y torpes ideales.

CAPÍTULO X

EL ROMANTICISMO EN LA POESÍA LÍRICA

(CONTINUACIÓN)

Donoso Cortés, Corradi, Pacheco, Escosura, E. Gil, los hermanos Bermúdez de Castro, Sazatornil, Romea, Asquerino, Larrañaga, Salas y Quiroga, Pastor Díaz, Madrazo, Valladares, (Ramón y Luis), Cueto, Santos Alvarez, Ros de Olano, Güell y Renté, García de Quevedo, Piferrer, Arolas, Carbó, Ribot, Boix, Aguiló, etc.—Gertrudis G. de Avellaneda, Carolina Coronado, Josefa Massanés, etc.

Fué tan grande y tan fecundo el florecimiento de la poesía lírica durante la época del romanticismo [1], que puede excitar la curiosidad de un erudito el minucioso estudio de sus cultivadores, más ó menos gloriosos hoy, pero muy leídos en aquellos días. No dice

[1] Deben consultarse, para juzgar á los poetas que no coleccionaron sus versos, los periódicos literarios de aquella época, como *El Artista*, *El Piloto*, *El Iris*, *El Pensamiento*, *El Sol*, *El Correo Nacional*, *El Semanario Pintoresco* y *La Revista de Madrid*. De ellos entresacó D. Eugenio de Ochoa sus *Apuntes para una Biblioteca de escritores españoles contemporáneos, en prosa y verso* (París, 1840), antología aprovechable, aunque algo farragosa. El mismo Ochoa, amén de sus trabajos como crítico y vulgarizador infatigable de la literatura castellana, se acreditó por esta época de poeta lírico de muy buen gusto y singular corrección; cualidades que se unen al desembarazado manejo de la rima, así en composiciones de carácter íntimo como en algunas leyendas.

bien en una historia como la presente, ni la enumeración escueta y bibliográfica, ni el análisis prolijo, que desentonaría en el conjunto, y que puede dar materia para una monografía especial.

Comencemos ya por un poeta, que no lo fué sino á ratos y en los días de su juventud, aun cuando no le faltaron dotes para rivalizar con los más eminentes; porque ¿quién, al leer los floridos y exuberantes discursos de Donoso Cortés (1809-1853), su maravilloso *Ensayo* y sus fragmentos poéticos, no divisa las huellas de un numen prematuramente agostado? Su *Elegía* á la muerte de la Duquesa de Frías, impresa con las de Quintana, Gallego y Martínez de la Rosa, figura dignamente á su lado, y en las incorrectas estrofas de *La venida de Cristina* hay también algunos rasgos muy bellos. El ensayo épico sobre *El cerco de Zamora* [1], presentado en el certamen abierto por la Academia de la Lengua, y retirado por el autor antes de la censura y la adjudicación de premios, se distingue por aquella profusión de galas orientales en que era tan pródiga la fantasía del gran orador. No se busque en ninguna de esas composiciones la pureza exquisita de los perfiles, ni la disposición ordenada; porque Donoso, alma meridional y de fuego, no pudo encerrar el desbordado torrente de su inspiración en el estrecho cauce de las reglas, y tiene un elemento propio donde vive y se explaya, como Lucano y como Góngora, con quienes guarda afinidad en la sangre y en la opulencia recargada, madre de la exageración.

En el mismo concurso presentó otro poema D. Fernando Corradi, autor de *Torrijos ó las víctimas de Málaga*. Más conocido como periodista y orador parlamentario, y áun como crítico apreciable, según lo dan á

---

[1] Puede verse entre sus *Obras* en la edición de Gabino Tejado (tomo v, Madrid, 1855), ó en la más reciente publicada por la Sociedad Editorial de San Francisco de Sales. (Vol. III. Madrid, 1893).

entender sus discursos en la sección literaria del Ateneo, abandonó las musas á los pocos años para enfrascarse en las luchas de la política palpitante.

Achaque es éste tan común en los ingenios de entonces como en los de ahora, y sirva de observación previa aplicable á casi todos. Comparado, por ejemplo, el nombre de jurisconsulto y político que goza D. Joaquín F. Pacheco (1808-1865) con el de poeta, resultará éste inferiorísimo, y sin embargo, no es de creer que brotaran casualmente los melifluos cuartetos de su *Meditación* [1], que parecen caídos de la pluma de Zorrilla, y comienzan:

Venid ¡ay! sobre el aura vagorosa
Recuerdos de la patria idolatrada,
Blandos como el aliento de la rosa,
Bellos como la sombra de mi amada.

Estos cuartetos y en parte también la oda *A la amnistía* demuestran que el autor no necesitaba violentarse para hablar el lenguaje del sentimiento.

Don Patricio de la Escosura, en cuya azarosa vida (1807-1878) entra por mucho el cultivo de las letras, dedicó á la poesía lírica menos atención que á la novela y al teatro, y fué imitador poco feliz de Lista, de Quintana y de Espronceda. En 1835 compone su caliginosa leyenda semirromántica *El bulto vestido de negro capuz* [2], cuya acción se enlaza con el levantamiento y trágico fin de las Comunidades de Castilla, y que tiene el privilegio de figurar entre los más antiguos monumentos de nuestra literatura legendaria, antes que *El estudiante de Salamanca*, los *Cantos del Trovador* y las narraciones caballerescas de Arolas. Parece que Escosura pensó en escribir acerca de Hernán Cortés un

---

[1] Los versos de D. Joaquín F. Pacheco están reunidos en su obra *Literatura, historia y política.* (Madrid, 1864).

[2] Publicada en *El Artista* y en los mencionados *Apuntes* de Ochoa (tomo I, pág. 500).

poema del que sólo existe algún fragmento, lo mismo que del consagrado á la muerte de Quintana.

Poeta de verdad, aunque nimiamente dócil al gusto de la nueva escuela, es el malogrado Enrique Gil y Carrasco [1], cuya fama, un tanto obscurecida acaso por su temprana muerte, renace ahora gracias á la publicación de sus obras en prosa y verso. Tuvo Enrique Gil un temple de alma soñador y delicado, con inclinaciones que parecen dejos de céltica melancolía. Tuvo también feliz instinto para traducir las ideas en galanas imágenes, que forman un bordado de labor rica y vistosa; pero á veces deslumbra su brillantez y confunde su profusión, convirtiéndose en fin principal lo que debiera ser medio solamente. Su inspiración es subjetiva; y si se derrama por los objetos exteriores, no pierde la conciencia de sí propia y deja grabado ese sello por donde quiera que pasa, aun en los cantos á la libertad de las naciones y á las victorias de la guerra. No había nacido para este siglo audaz y batallador su espíritu, que sólo gozaba con la suavidad melancólica de los recuerdos, y del que transpira, como natural expansión, la queja blanda y reposada. Este cantor simpático de la tristeza se agita tras ideales imposibles, y no halla en la realidad de la vida sino decepción, lágrimas y amargura: sueña con la neblina que envuelve los restos del despedazado castillo, con la soledad de las catedrales góticas, con los cuentos de hadas, con la endecha que exhala

---

[1] Nació en Villafranca del Bierzo (León) á 15 de Julio de 1815. Hizo sus primeros estudios en Ponferrada, con los Padres Agustinos, y en el monasterio de Espinareda, y los continuó en el Seminario de Astorga y en las Universidades de Valladolid y Madrid. La amistad de Espronceda y la lectura pública de su hermosa composición en verso *La gota de rocío* (1837) le dieron á conocer en los círculos literarios de la corte, abriéndole las redacciones de varios periódicos. Nombrado secretario de la embajada española en Berlín, falleció en esta capital el día 22 de Febrero de 1846.—Las *Poesías* de Enrique Gil, perdidas entre el fárrago de varias publicaciones, fueron coleccionadas en 1873 por el Sr. D. Gumersindo Laverde. (Madrid.—Casa editorial de Medina y Navarro).

el cautivo en su prisión, y entre las mismas flores no cantó á la rosa encendida, sino á la humilde y retirada violeta. ¿Quién sabe si en otras circunstancias y con otra educación hubiera entrado en las profundidades de la mística, convirtiendo sus aspiraciones indeterminadas á la paz en el vuelo arrebatado de Fr. Luis de León y Santa Teresa? La multiplicidad de combinaciones métricas en una misma composición, las incorrecciones de estilo y lenguaje, los rasgos de hinchazón y la obscuridad en el fondo y en la forma son defectos que en Enrique Gil emanaban directamente de sus aficiones y lecturas.

Brillaban cuando él, y con muy desigual esplendor, los dos hermanos D. José y D. Salvador Bermúdez de Castro. El D. José era partidario del romanticismo nebuloso y desgreñado, complaciéndose en pintar las más atroces y repugnantes escenas, tales como la danza de los muertos bajo la losa de su sepultura *(El día de difuntos)*, y la despiadada crueldad del poderoso con el mísero errante que llama á su puerta *(El peregrino)* [1]. Esta última narración tiene algo de leyenda y algo de balada; ni es difícil hallar en las de los países septentrionales otras de asunto análogo, y quizá más fríamente repulsivo.

El otro hermano, D. Salvador, conocido después como diplomático y Duque de Ripalda (1814-1883) figura entre los redactores de la antigua *Revista de Madrid*, y en ella y en otros periódicos se dió á conocer por sus composiciones, coleccionadas más tarde en un volumen, de que ya pocos tienen noticia [2]. No todas están sujetas á una pauta; y en sus variaciones, desde la canción amatoria hasta el rasgo semiépico y la poesía trascen-

---

[1] V. Ochoa, *Apuntes para una Biblioteca de escritores españoles*, etc., tomo I, pág. 104.

[2] *Ensayos poéticos de D. Salvador Bermúdez de Castro.* (Madrid, 1840.)

dental, recuerdan, ya á Víctor Hugo, ya á Herrera y á Meléndez.

Bermúdez de Castro fué uno de los que más contribuyeron á generalizar el uso de las octavas compuestas de dos cuartetos endecasílabos con los finales agudos; combinación de que tanto partido sacó Tassara en sus calurosos y entonados himnos.

En algunos poesías de nuestro autor resuena una musa, nueva por entonces, y no deja de sorprender que en el Prólogo á sus *Ensayos poéticos*, y en algunas páginas de los mismos, esté planteado el problema de la duda con la misma claridad que en Núñez de Arce y sus imitadores. "La duda—son sus palabras textuales—es el tormento de la humanidad; y ¿quién puede decir que su cabeza no ha vacilado? Sólo en las cabezas de los idiotas y en las almas de los ángeles no hallan cabida las pesadas cadenas de la duda." Hácese intérprete del más amargo pesimismo, no con la vaguedad de tonos que Enrique Gil, sino en forma precisa, razonadora y sistemática. Más aún: al meditar en su final destino no habla de los consuelos que le inspira la esperanza cristiana, ni de la vida futura, y niega en redondo la inmortalidad del hombre, como no hayamos de tener por retórica pura ciertas alusiones, y no parecen indicar eso otras abiertamente irreligiosas, como la pregunta entre blasfema é irónica á un crucifijo, que sobrepuja á las audacias de Núñez de Arce y preludia las del mismo Bartrina. Resta consignar que Bermúdez de Castro es cien veces más elevado en la descripción de la naturaleza que en los desahogos de filósofo; y si en la pérdida de los últimos nada habría digno de sentirse, el arte, en cambio, y la justicia piden que algunas composiciones suyas se conserven entre las buenas que ha producido la lírica castellana del siglo XIX.

Don Juan Antonio Sazatornil, de quien conservamos viriles y harmoniosos versos, extremó sus mismas aptitudes hasta parar en la hinchazón afectada, térmi-

no final del entusiasmo sin freno y de la aspiración constante á lo sublime en quien para ello simula una fuerza que no posee. ¿Cómo sufrir que diga á la luna

> Hambrienta diosa que de carne humana
> Te sacias en el bárbaro festín,

ni otras incongruencias de igual jaez, que bastan á deslucir el más hermoso conjunto? Algo de esto mismo hay en las apóstrofes de *El esclavo griego á sus compañeros de infortunio* [1], que parecen calcadas sobre la *Despedida del patriota griego*, de Espronceda.

Mucho menos desmandado es Julián Romea, el celebérrimo actor, que no sólo supo declamar los versos, sino producirlos también, aunque, contra lo que parecía presumible, sus aficiones se dirigieran á la poesía lírica con preferencia á la dramática [2]. Escribió en pleno romanticismo, preservándose de exageraciones y caídas, gracias al espíritu de selección que le hizo aprovechar lo más estimable de aquella escuela y combinarlo con la tradición clásica bien entendida. De aquí nacieron sus rasgos líricos, que saben tanto á Fr. Luis de León y á Quintana como á Zorrilla, y sobre todo sus romances, menos parecidos á los del Duque de Rivas, que á los de Meléndez. Romea prefirió siempre al desbordado trajín de la fantasía y al atractivo de la historia, el retrato fiel de la naturaleza y las afectuosas intimidades subjetivas, sin desatender la musa heroica de los combates ni los misterios de la religión.

El fogoso periodista Eusebio Asquerino [3] se dedicó á la lírica con las mismas intenciones y no tanto provecho como á la dramática. Si bien no fué insensible á las voces del alma y á los encantos del mundo exterior, su elemento de vida estaba en los desahogos de patriota y en

---

[1] Véanse las composiciones citadas en *El Semanario Pintoresco* (años de 1838 y 1839).
[2] *Poesías de D. Julián Romea*. Madrid, 1846.
[3] *Ensayos poéticos*. Madrid, 1849.—*Poesías*. Madrid, 1872.

el arte declamatorio. No goza con la meditación íntima y reposada, como con la invectiva ardiente y el tumultuoso y enérgico decir, propio para calentar cabezas y conmover á la multitud. Unos versos suyos dados á la luz en un periódico republicano durante la regencia de Espartero, bastaron para envolverle en un proceso, del que á duras penas le libertaron sus amigos políticos, su propia habilidad y la inconsistencia del poder atacado.

Más reputación gozó D. Gregorio Romero Larrañaga [1], el fecundo cantor de *El sayón*, *El de la cruz colorada*, *Amar con poca fortuna*, y otro sinnúmero de composiciones, ya líricas, ya legendarias. Distínguense las primeras por su lánguida ternura, bebida en los románticos franceses y en Garcilaso, de quien era aficionado y admirador. Las quejas amorosas y sentidas se deslizan de sus versos como una corriente mansa, sin convertirse en el dolor violento de Byron y Leopardi; pero en Romero Larrañaga no todo es inocencia bucólica y sencillez de paraíso, y con el oro de la superficie va junta mucha liga de amor irreflexivo y sensual, con más la afectación de un sentimentalismo enervado y femenil, que, si atrae por un instante, concluye al cabo por ser repugnante y empalagoso. La *Canción del pescador*, *Sus ojos*, *Alcalá de Henares* y otras primicias aún menos sazonadas de su estro quejumbroso, nos presentan á Larrañaga irresoluto antes de elegir una senda entre las muchas que le ofrecía el vasto panorama del romanticismo imperante. Decidiéndose al fin por la leyenda, sin abdicar de su primitivo amaneramiento bucólico, creó una corte de damas y caballeros ideales, incolora galería de abstracciones personificadas, que sólo se distinguen por los nombres y apellidos, sirviendo igualmente al poeta para cantar la apoteosis de *la*

---

[1] *Poesías*. Madrid, 1841.—*Cuentos históricos, leyendas antiguas y tradiciones populares de España*. Madrid, 1841.—*Amar con poca fortuna, novela fantástica, en verso*. Madrid, 1844.

inocencia y *la virtud*, según la nomenclatura de esta moral laxísima que es la de Gautier, Mad. Dudevant y otros santos padres de igual peso. ¡Cuántas cabezas trastornaría aquella monja de *Amar con poca fortuna*, aquella sensible Heloísa que ve á su Rugiero transformado en ruiseñor! No se crea, sin embargo, que faltan el puñal y la sangre en tales *Cuentos* y *Tradiciones*, pues tambien trató Larrañaga de describir el fratricidio de D. Enrique el Bastardo y la muerte trágica de don Sancho el de Peñalén.

Si basta una obra buena para redimir grandes pecados, sería injusto no hacer mérito de su oriental *El de la cruz colorada*, en que las consabidas quejas de una mora prendada de un cautivo cristiano se reproducen con desusada novedad y verdadera emoción dramática, aunque dando á los fueros del instinto amoroso mucho más de lo que la sana moral permite:

Dime tú, el rey de los moros,
El de los bellos jardines,
El de los ricos tesoros,
El de los cien paladines,
El de las torres caladas
Con sus agujas labradas,
El de alcatifas morunas,
El rey de las medias lunas,
De los reyes soberano,
El de la Alhambra dorada,
El de la hermosa Granada,
¿En dónde está mi cristiano,
El de la cruz colorada?

....

Yo soy la flor de Sevilla,
Y en Jerez, donde nací,
Me llaman su maravilla,
Y aquí en Granada, la hurí.
No puedo darte, rey moro,
El alma, que es del que adoro;
Mas si en lo hermosa soy perla,
Tú, Sultán, debes tenerla,
Cual joya á tu fausto vano,

En tus serrallos colgada.
¡Ay! salve yo á mi cristiano,
El de la cruz colorada.
Atento el Sultán la oyó,
Y la dice con mesura [1]:
—En el cerco de Antequera
Prendí ese cristiano yo.
Era su Alcaide, y él era
El que más moros mató.
En tanto que fuese vivo,
Juré tenerle cautivo;
Mas tu amor templa mi saña;
Que en mujer es cosa extraña
Guarde fe quien ama en vano,
Y diera yo mi Granada
Por verte de mí prendada
Como lo estás del cristiano,
El de la cruz colorada.
Hermosa, enjuga tu lloro,
Lluvia es que empaña tu sien;
Sensible soy, aunque moro,
Y espléndido soy también.
No quiero, por ser piadoso,
Me ofrezcas dón tan precioso:
Peleo yo con mi alfanje;
Mas consentir este canje
Fuera un tráfico villano.
«Abran la puerta ferrada,
»Y á esa mujer desolada
»Entréguenla su cristiano,
»*El de la cruz colorada.*»
. . . . . .

Entre los abusos á que dió margen el romanticismo, debe contarse la obscuridad sistemática, hija de la afectación y del vano prurito que acosaba entonces á los buenos y á los malos poetas de aparentar profundos, velando sus pensamientos con el manto de misteriosas tinieblas y haciéndose ininteligibles al profano vulgo. Pero á todos superó D. Jacinto Salas y Quiroga,

[1] Al final de este verso debe haber una errata en el texto que aquí reproducimos, á falta de otro más correcto.

director del periódico *No me olvides*, y que, como poeta, parece haber reunido los sueños de *Las soledades*, despojándolos de su ingeniosidad, para vaciarlos en el troquel de un lenguaje nada castizo con pujos de filosófico y trascendental. Léanse su oda, ó cosa así, *A un célebre escritor contemporáneo*, y esta estrofa sobre el arte de *Navegar:*

¡Bien haya el primer mortal
Que en las olas transparentes
Con láminas de cristal
Vió la cinta de agua y sal
Que une á pueblos diferentes!

Léase esto, y cualquiera verá que en lo malo no tiene nada que envidiar al culteranismo del siglo XVII.

No sucede así con el tenebroso, pero inspirado Nicomedes Pastor Díaz (1811-1863) [1], alma nacida para el arte más que para la prosaica realidad y los agios de partido. Su sensibilidad exquisita y como eléctrica le dominaba con una fuerza omnipotente, y lo que sentía con tanta vehemencia lo expresaba con otra igual ó mayor, perdiéndose á veces en exageraciones declamatorias de mal efecto. Nacido, por otra parte, en un país septentrional, y de suyo inclinado á la melancolía, se dió á cantarla tan sin reserva que, de creerle bajo su palabra, habríamos de considerarle como el sér más infeliz del mundo, perseguido por la mano implacable de la suerte é imposibilitado de gozar un solo momento de tranquilidad. Ese enemigo se le presenta bajo mil formas, á cual más desapacibles, y ya es la sombra que espía todos sus pasos, ya la visión de ojos hundidos y fosforescentes que se reclina sobre su almohada para impedirle el sueño, ya la mariposa negra que zumba en

[1] Las *Poesías*, cuya primera edición data de 1840, ocupan el tomo II de sus *Obras* (Madrid, 1866), y llevan al frente un juicio muy benévolo de Hartzenbusch, no tanto como el que les consagró D. Pedro José Pidal en la *Revista de Madrid*.

derredor suyo como un genio malo, y que ni aun quiere arrebatarle la vida para hacer más largo su tormento.

No es extraño que, como en un arranque de pasión, nos diga al meditar en su amada: *¡y hasta en la dicha creo!*, frase antitética y que tan mal parece en un joven de veinte abriles, cuando se ama al mundo como á un paraíso y en todo se piensa menos en el dolor; ni son extrañas tampoco sus apóstrofes *Al Eresma*, en que hay mucho de ponderación retórica y del gusto, tan común en aquellas calendas, por todo lo aterrador y espeluznante. La epístola sobre la inmortalidad del alma es como una peroración algo semejante á las de aquellos sofistas que defendían el *pro* y el *contra* en todas las opiniones. El autor nos advierte que sólo duda de esa inmortalidad como filósofo sin menoscabo de sus creencias religiosas, salvedad bastante para hacernos dudar de que fuese completamente sincero en otras ocasiones. Pero, aunque sus cantos elegiacos no hieran siempre el ánimo con la fuerza irresistible de la verdad, centellean en el fondo rasgos delicadísimos:

Y abarcando, á su fin, de una mirada
Mi efímera existencia,
Diré: Felicidad, ó no eres nada
O fuiste la inocencia.

Pastor Díaz no tuvo otro enemigo mayor que su carácter, de cuyas imperiosas tendencias se dejó arrastrar, malgastando el tesoro de su imaginación y de su sensibilidad; escribió, en suma, para una época, con aptitudes para producir obras de más duradero atractivo.

Entre los fundadores de *El Artista*, y conocido por su afición simultánea á las artes plásticas y á las musas, figuraba D. Pedro Madrazo (1816-1898), el compañero inseparable de Zorrilla, y que, pasados los ardores juveniles, abandonó con muy sabia resolución un empeño para el que no había nacido, entregándose sin reserva á estudios de Arqueología y de crítica artística, en

los que llegó á ser maestro consumado. De hecho, manejaba con dificultad no escasa el lenguaje de la poesía; y así resultan empequeñecidos y obscuros los pensamientos al entrar en ese lecho de Procusto, ásperas é inharmónicas las rimas, y el conjunto frío y desairado. Tampoco valen mucho sus composiciones de fecha más reciente.

Abandonando tal cual vez la ruda faena de escribir al día para los teatros de Madrid, insertaron en los periódicos de la época algunas poesías de circunstancias dos medianos ingenios del mismo apellido, Ramón y Luis Valladares. A este último pertenece una oda *A Sevilla* [1], escrita después del bombardeo de la ciudad por el Regente de España D. Baldomero Espartero, oda en que el autor sigue el estilo de Quintana, y á la que se concedió el primer premio en público certamen.

Obtuvo *accésit* el hoy académico insigne D. Leopoldo Augusto de Cueto, que imitó también á Quintana, como más tarde á los románticos. Por razones especiales de su vida diplomática ha podido conocer los climas del Norte de Europa, con sus romancescas tradiciones y sus mitologías, que aprovechó con gran destreza en *La Rusalka*, imitación de Pouskine, exornada con bellísimos episodios y versos dignos de Zorrilla [2]. Pero el Sr. Cueto conoce mejor la propia que las ajenas literaturas, y combinando la erudición con el buen gusto, lo mismo sigue las caprichosas revueltas del arte moderno, que imita el de anteriores siglos. Es lástima que haya puesto su firma al pie de algunas fruslerías rimadas, argumento de los que niegan en absoluto sus condiciones de poeta.

Fijémonos ahora en una originalísima figura, la del amigo de Espronceda y autor del poema *María* (1840),

---

[1] Véase en *El Laberinto*, tomo I, pág. 7.
[2] *La Rusalka* se publicó en el *Almanaque de la Ilustración Española y Americana* correspondiente al año 1878.

D. Miguel de los Santos Alvarez [1], humorista cáustico más aún que Espronceda, atacado, como de una monomanía, del menosprecio hacia todas las cosas humanas, que en Alvarez no presenta una faz tan desesperada y sombría como en Heine ó en lord Byron. Redúcese el mencionado poema á una historieta inverosímil imitada de Víctor Hugo, y quizá de Musset, donde se tocan y codean continuamente las torpezas de la lujuria y los esplendores de una virtud inmaculada y de ángel en carne. María, la mariposa con alas de oro, viene á representar un símbolo de perfección ideal, cuya luz nunca se eclipsa y cuya pureza jamás se empaña, ni siquiera respirando la atmósfera corrompida en que vive con una doña Tomasa, tía de la inocente huerfanita y encarnación repugnante de todas las infamias posibles. La narración (que ha quedado incompleta) está salpicada de humorismo escéptico, y con un rasgo de esta especie, aquel de

Bueno es el mundo, bueno, bueno, bueno,

va encabezado el *Canto á Teresa.* Escribió también Alvarez ciertas fabulitas absurdas no siempre graciosas, canciones y sonetos, y por fin una continuación de *El diablo mundo.*

Compartía con el anterior el cariño de Espronceda un militar, nacido en Venezuela y naturalizado en España, donde fué muy célebre después de la campaña de Africa: D. Antonio Ros de Olano (1802-1887). En sus *Poesías* [2] hay algo para todos los gustos: realismo descriptivo, desbordamientos románticos, miniaturas irreprochables de forma y asomos de amargura sarcástica y corrosiva. El juicio de D. Pedro A. de Alarcón que va

---

[1] Nació en Valladolid, á 5 de Julio de 1818. Murió en Madrid, á 15 de Noviembre de 1892. Todos los *Versos* del autor están coleccionados en el tomo III de sus *Tentativas literarias*, incluídas en la *Biblioteca Universal*. (Madrid, 1888).

[2] Madrid, 1886. (*Colección de escritores castellanos*).

al frente por vía de Prólogo, abunda en elogios excesivos y sobradamente generales.

Aunque natural de Cuba, vivió casi siempre entre nosotros D. José Güell y Renté, cuya vida parece una novela, y cuyos versos, coleccionados en *Lágrimas del corazón* (1848), y en otro tomo de fecha reciente, reflejan un pesimismo hipocondríaco y enfermizo que no le abandonó hasta su fallecimiento (1884).

Americano también, y compatriota de Baralt y Andrés Bello, aunque en nada se les parece, fué D. José Heriberto García de Quevedo (1819-1871), poeta que se educó principalmente con la lectura de los autores italianos, y que tuvo siempre aficiones al cosmopolitismo literario, traductor de Byron, Filicaja y Manzoni, á pesar de lo cual siguió con fervoroso entusiasmo los erráticos vuelos de la musa de Zorrilla. Cundieron más que las poesías propias y originales, las en que colaboró con el maestro, imitando su estilo con precisión nimia, hasta confundirse en una las dos personalidades literarias. En la *Corona poética de María* desempeñó la última y más larga parte, de tan espontánea fluidez como la primera y de gusto incorrecto y amplificador. En las octavas reales á *La fe cristiana* pueden tolerarse la verbosidad y el desleimiento, en gracia de aquella rotunda y harmoniosa cadencia, y de aquel inflamado lirismo al que sólo falta la sobriedad. Quizá no alcance esa disculpa á las desarregladas y voluminosas narraciones en verso *Delyrium* [1], y *El proscripto* [2], para no hablar de *Un cuento de amores* que comenzó Zorrilla, y en cuya continuación emula García de Quevedo la fantasía creadora, la brillantez y gala de su modelo, aunque, como él, derrochando epítetos, versos y descripciones.

Por lo dicho hasta aquí puede conocerse que el movimiento literario de la época romántica estaba concen-

---

Madrid, 1850.
Madrid, 1850.

trado en Madrid, adonde afluían los mismos ingenios de provincias, con pocas excepciones. Una de ellas fué el esmerado y abundante prosista catalán D. Pablo Piferrer, conocedor profundo de las bellas artes y de la lengua castellana, y de quien para mi propósito sólo puedo mencionar unas cuantas poesías *(La cascada y la campana, La canción de la primavera, El ermitaño de Montserrat*, etc.), tenidas en mucho por Valera y otros críticos, y de estructura originalísima, pero áspera y desagradable al oído castellano.

Cultivaba la leyenda en Cataluña D. Juan Francisco Carbó (1822-1846), comunicándole el sabor de la balada en las pocas, pero estimables, que de él conservamos [1] *(La torre de Villalba, Montroig y Miramar, Jolonda y Ana María, Guillermo y Rosa florida.)* Fué más conocido, sin duda por su residencia en la corte, D. Antonio Ribot y Fontseré [2], amigo y colaborador de Villergas en varias obras de propaganda revolucionaria, esparterista aforrado en bronce, autor del *Romancero del Conde-Duque ó la nueva regencia.*

Quien logró extender su renombre por toda España, fué otro poeta, barcelonés de nacimiento, pero que pudiéramos llamar hijo de Valencia por ser donde escribió y publicó sus obras, reuniendo una falange de admiradores no disminuída con su muerte y muy considerable en nuestros días [3]. Las composiciones poéticas

---

[1] Pueden leerse en el libro *Composiciones poéticas de D. Pablo Piferrer, D. Juan Francisco Carbó* y *D. José Semis* y *Mensa.* Barcelona, 1851.

[2] *Poesías escogidas.* Madrid, 1846.

[3] Arolas nació en 1805, fué religioso de las Escuelas Pías, donde hizo su profesión en 1821, y falleció en 25 de Noviembre de 1849. No es necesario exponer aquí amplia y detalladamente su biografía, ni cabe tampoco en los reducidos límites de una nota el examen de todos los trabajos en que se juzga á nuestro autor con muy diverso criterio, y se hacen las más divergentes y áun contrarias apreciaciones respecto de sus obras. El último, en fecha, de esos trabajos, es el de José R. Lomba y Pedraja. (*El P. Arolas. Su vida y sus versos. Estudio crítico.* Madrid, 1898.)

de Arolas están relacionadas en gran parte con su extraña vida y sus desventuras. Siendo miembro de una Orden religiosa, pulsó una lira sensual que ora recuerda á Meléndez, ora á Víctor Hugo y Tomás Moore, ora á Hafiz y á los trovadores provenzales: tal es su voluptuosidad, igualmente manifiesta en las *Cartas y poesías* pastoriles, que en las *Orientales* y en algunas leyendas [1]. Con las *Cartas amatorias*, las *Poesías pastoriles* y el *Libro de amores* formó un volumen que parece en gran parte del siglo XVIII, porque sólo en él pueden concebirse aquellas ternezas de soñados pastorcillos, errantes por los bosques de una nueva Arcadia, y las almibaradas epístolas *A Célima*, *A Inés* y otras tales, calcadas sobre las *Heroídas* de Pope, Dorat y Colardeau. «Nada se halla en este pequeño volumen, dice Arolas en el Prólogo á las *Cartas*, que sea hijo de la ficción y que no esté realzado por la verdad»; y quizá no mintiese en esta declaración, porque el fuego amoroso de aquellas frases rompe por su misma fuerza los estrechos moldes de un género tan convencional. Las *Églogas* no valen tanto como las de Batilo; pero, aun-

---

[1] *Poesías de D. Juan Arolas.* Barcelona, 1842.—*Poesías amatorias.* Valencia, 1843.—*Poesías caballerescas y orientales.* Valencia, 1852.—*Idem*, 1871.—*Poesías religiosas, orientales, caballerescas y amatorias del P. Juan Arolas, de las Escuelas Pías. Nueva edición*, Valencia, 1883.

Publicó además el autor muchos versos no coleccionados y la pavorosa leyenda titulada *La Sílfide del acueducto* (Valencia, 1837), fruto de sus mocedades, que viene á ser una protesta y un ataque contra la vida monástica. Lamentándose después Arolas de haber escrito una obra tan indigna del estado que profesaba, manifestó repetidas veces su deseo de que desapareciesen todos los ejemplares. En cuanto al fondo histórico de la leyenda, parece seguro que entre los monjes de Porta-Cœli no existió nunca la tradición mencionada por el poeta, de que una mujer, atraida por el amor, hubiese penetrado en el monasterio, pasando antes por el contiguo acueducto con riesgo de perder la vida. D. Francisco Tarín y Juaneda, autor de una detallada monografía descriptiva é histórica de *La Cartuja de Porta-Cœli* (Valencia, 1897), rechaza terminantemente la afirmación de Arolas y cree que éste fué el inventor de todos los hechos relatados en *La Sílfide del acueducto.*

que así no fuera, bastaba lo intempestivo de su aparición para que no hubiesen alcanzado la mitad de boga y resonancia.

Quedó ésta reservada para las *Orientales*, dechado de inspiración colorista, tal como nunca se vió en castellano, y que solamente podría encontrarse en las canciones persas y arábigas, cuyo espíritu reproduce, y cuyo lenguaje, abrasador como las arenas del desierto, hizo suyo el poeta escolapio [1], no porque él conociese aquellos modelos ni tratara de imitarlos, sino porque su complexión artística, ayudada por la lectura de Byron,

---

[1] Copiaré parte de *El Secreto*, para dar idea del estilo de Arolas, con su riqueza de imágenes y sus continuas incorrecciones

ABENOZMÍN

Del ruiseñor ¡oh Leila! con la gala
No cantas hoy, al són de bandolinas,
El encendido amor de Sacuntala,
Como cantan las jóvenes brahminas.
Triste como la noche el rostro lindo,
Lloras no sé qué penas lastimosas;
Pareces un hermoso tamarindo
Cargado de rocío entre las rosas.
¡Luz del placer! ¡reposo de las almas!
¡Más hermosa que el cielo del Oriente!
¡Y en el vasto desierto de las palmas
Unica flor de embalsamado ambiente!
Lloras, templas el fuego á tu pupila,
Lloras, y eres más bella; que tu lloro
Es dulce como jugo que destila
Fresca vid de Schiraz en vaso de oro.
¿Qué falta á tu delicia lisonjera,
Si tus perdidas trenzas engalanas
Con tesoro tan rico que pudiera
Contentar la ambición de cien sultanas?
Pides dones al mar y á sus cristales,
Y se lanzan cien negros pescadores
Que le roban sus perlas y corales
Para que tú no gimas y no llores.
Si olvidada del mar y sus espumas,
Pides dones al viento que suspira,
Te engalanas, hermosa, con las plumas
De la garza real de Cachemira.
Que tuyo es este cielo delicioso,
Y tuyos son los mares y sus rocas,
Y el Ganges, y el Danubio caudaloso,
Que da tributo al mar por cinco bocas.

Victor Hugo y otros románticos, era la más á propósito para pintar todo lo que embriaga y desvanece los sentidos, los ojos fascinadores y el talle lascivo de las odaliscas y sultanas; Leilas, Halevas y Mher-ul-nisas, con sus lujosos arreos y su provocador aspecto; la sonrisa de placer y el beso con que distraen los ocios de su señor; el hastío de una existencia monótona y sin esperanzas; conjunto, en fin, de cuadros sangrientos, lánguida morbidez y erotismo de serrallo. Por muchos que sean los atractivos de la forma, ningún ánimo viril resistirá esa lectura malsana, y que tan desastrosos efectos hubo de producir en el buen gusto, enemigo siempre de dulzuras alfeñicadas.

Las poesías caballerescas de Arolas son un medio entre el romance histórico y la leyenda romántica, distinguiéndose además de ésta en la menor lozanía y espontaneidad del lenguaje, comparadas con las de Zorrilla y sus imitadores. Arolas tiene una fisonomía especial que no permite confundirle con ninguno de ellos, y áun en el fondo hay gran diferencia de *Berenguer el Grande*, *El zapatero de Sevilla* y *El cerco de Zamora*, á los *Cantos del trovador*; de una España á otra, de una Edad Media á otra Edad Media.

También fué Arolas poeta serio y religioso; y aunque todas sus poesías no eróticas adolezcan de cierta pesadez y embarazo, todavía se leen sus cantos y plegarias á la Divinidad, el *Himno á los ángeles* y *El hombre* con más gusto acaso que las orientales. Pero su perfección relativa en este último género fué causa de que cundiera á modo de contagio, sustituyendo el convencionalismo bucólico con el de turbante, el pellico con la almalafa, y el rabel campesino con la guzla de sonido adormecedor.

Entre los poetas valencianos descollaba, á par de Arolas, el recalcitrante escolapio D. Vicente Boix, cuyo estro se vigorizó con el estudio de la historia patria, no siempre interpretada con fidelidad en sus narraciones,

entre las que merece honroso lugar *Guillem Sorolla* [1].

Del egregio escritor mallorquín D. Tomás Aguiló sólo he de apuntar que en su lira harmonizaban ricos y variados tonos; que se asimiló el espíritu de Byron y Lamartine con envidiable maestría, y que en el género religioso no teme la competencia con ninguno de nuestros románticos [2].

En suma, cada provincia tenía en esta época su cisne más ó menos auténtico, y así D. Manuel Villar y Macías, conocido por sus muchos versos líricos y narrativos, y D. Narciso Camilo Jover, pasaban por lumbreras de Salamanca y Alicante; y D. José de Puente y Brañas, autor de los *Preludios del arpa*, era apellidado hiperbólicamente el *Zorrilla gallego*.

Cerremos el capítulo con las poetisas que más fama tuvieron en esta época, pues enumerarlas á todas sería inútil y quizá imposible. Hija fué de Cuba, aunque vivió en España la mayor parte de su vida, la gran figura literaria de su sexo, doña Gertrudis Gómez de Avellaneda [3], alma de robusto temple y tan capaz de los

---

[1] Véase *Obras literarias selectas de D. Vicente Boix*. Valencia, 1880.

[2] *Rimas varias*. Palma, 1846. Aguiló ha fallecido recientemente, dejando publicada la colección de sus obras en prosa y verso. Su amigo D. José M. Quadrado tradujo los himnos sacros de Manzoni y algo también de Lamartine, aunque no es éste el título que le coloca á la cabeza de todos los escritores y literatos baleares.

[3] Nació en Puerto Príncipe el año 1816. A los veinte de edad vino con su familia á Europa, se dió á conocer por sus composiciones poéticas en las capitales de Andalucía, y desde 1840 en el Liceo de Madrid y en los periódicos de más circulación. En 1846 contrajo matrimonio con D. Pedro Sabater, y viuda á los pocos meses, se retiró á un convento de Burdeos, donde cultivó sus aficiones á la poesía religiosa. De vuelta á Madrid, obtuvo nuevos y ruidosos triunfos en el Liceo y en los teatros, principalmente en la representación de *Baltasar* (1858), que coincidió con un atentado contra la vida de su segundo esposo el coronel D. Domingo Verdugo. Hizo con él un viaje á la Habana, donde tuvo la desgracia de perderle, y en 1864 regresó á la Península, falleciendo el día 2 de Febrero de 1873. La primera edición de las *Poesías* líricas de la Avellaneda (Madrid, 1841) es muy deficiente. Aumentadas con otras posteriores, llenan el primer tomo de la mal llamada *Colección completa* de sus *Obras literarias* (Madrid, 1869).

vuelos líricos como de la interpretación dramática, y que por ambos respectos dejó en la historia de nuestra literatura un renombre envidiable y una huella profunda que no se borrará con los años. Cuando aparecieron sus Poesías con un Prólogo de Nicasio Gallego, el insigne cantor del Dos de Mayo, fué unánime el entúsiasmo del público y de la prensa en elogiarlas, ya por su indiscutible valor, ya por escasear tanto, hacía más de un siglo, las mujeres literatas, si se exceptúan cuatro ó cinco de muy poca representación, como Rosa Gálvez, la admiradora de Quintana.

Lo era mucho la Avellaneda, y aun dicen que comenzó teniéndole por modelo único é inutilizando después sus manuscritos al ver la desemejanza; mas, sea lo que fuere de esta anécdota, no puede dudarse que á él como á nadie semejan algunos de los mejores versos que compuso la ilustre poetisa cubana en sus últimos años, porque en el 41 no quiso ni pudo sustraerse á la avasalladora influencia de Chateaubriand, Millevoye, Víctor Hugo y Lamartine. Hizo de los dos últimos hermosas traducciones é imitaciones, y en lo no traducido se respira el perfume de aquella poesía embriagadora, subjetiva y ardiente, hija del sentimiento más que de la razón, y ávida de explayarse por las regiones del misterio. El temperamento y la sensibilidad de la Avellaneda se amoldaron con facilidad á las innovaciones del romanticismo; pero, así como volvió á la tragedia clásica, así también se vió á poco cambiarse su vaporosa inspiración lírica en el torrente arrollador de Quintana y Gallego, cuyas rimas fueron encanto de su infancia. En el mismo Liceo de Madrid, foco de las nuevas teorías, obtuvo distinguidos triunfos la Avellaneda por composiciones que de ellas se apartaban evidentemente; y en un certamen abierto para conmemorar la amnistía que concedió Isabel II á los reos políticos, obtuvo el primer premio y el accésit con dos de sus mejores odas. Introducción y tono general, pensamientos y forma,

imitan los del cantor de la imprenta, sin que les cedan en elevación y grandiosidad, porque la autora pulsa una lira enrojecida, de varios y robustos sonidos, doblemente admirables en las manos de una mujer. Con no menos brío celebró los asuntos de circunstancias, las maravillas de la creación y los grandes hechos históricos.

Pero en esa misma lira resonó otra cuerda que no es la de Píndaro, ni la de los poetas románticos: la cuerda de la inspiración religiosa sin las infidelidades de Lamartine y Zorrilla, con la sencilla y oculta sublimidad del maestro León, de Racine y de los sagrados libros: inagotable fuente donde todos bebieron sin pasar de la superficie. Síguelos también la Avellaneda con escrupulosa fidelidad, no sólo en los temas que son enteramente bíblicos, como el canto de David perseguido por Saúl, el de la Virgen María y otros tales, sino también en la forma, que muda aquí el ímpetu brioso y ardiente por la mansa y apacible tranquilidad. En estas imitaciones de la sublime poesía hebrea permanece su espíritu casi intacto; se escuchan la salmodia del Profeta Rey y las lamentaciones del pueblo escogido, y se respiran los aromas del Sarón y del Carmelo.

Unidos por el oculto lazo de una personalidad arrogante y pródiga de sus energías, los cantos de la Avellaneda recorren toda la gama de la pasión: el afecto al hombre, de Safo, en que *Amor y orgullo* disputan el corazón de la mujer; el contacto con la madre Naturaleza (*Al mar*, *Paseo por el Betis*, etc.); la voz augusta de la religión (*A la Cruz*, *A la Ascensión*, *Al Espíritu Santo*); el invisible aleteo de los seres suprasensibles (*Los duendes*); la postración y el anonadamiento místico del alma en presencia de su Dios. Este último grado del subjetivismo, con la unción de la fe religiosa, surgió en ella á impulso de las desgracias que amargaron su vida y sobre la base de una inclinación ingénita á ver exageradas las manifestaciones del dolor humano;

sólo que los conatos suicidas y la aspiración al *nirvana* de los poetas incrédulos van sustituídos en la Avellaneda por la nostalgia del cielo.

Junto con esa rica profusión de elementos hay en sus *Poesías* un tesoro de ingeniosidades métricas, atrevidos ensayos para aclimatar en España versos de nueve, de trece, quince y dieciséis sílabas, que hoy transcriben por modelos generalmente los Manuales de Literatura, y en que tan ingrata tarea llegó á toda la perfección asequible.

No fué tan poderoso, ni tan fecundo como el de la Avellaneda, el numen de la poetisa con quien compartió los lauros del Liceo matritense y los de la fama universal, Doña Carolina Coronado [1], que aún cantaba en no remota fecha, aunque no como en su juventud. Distinguíase en ella por su inclinación á la poesía psicológica, informada por el sentimiento dulce y misterioso, de donde resultan esas extrañas ondulaciones, que atraen la vista por un momento y desaparecen al siguiente; esas voces perdidas que parecen un eco lejano y apenas perceptible, como los que se deslizan por el fondo de los bosques; esos quejidos suaves; ese conjunto vago é indefinible, mezcla de recuerdos ossiánicos, de balada alemana y de romántico paisaje. Desde la poesía á *La Palma*, que elogió Espronceda en otra no menos hermosa, hasta las hoy injustamente olvidadas, *Tú eres el miedo*, *La rosa blanca*, *Se va mi sombra, pero yo me quedo*, etc., el mundo interior absorbe por completo las facultades y la atención de la poetisa, descubriéndole sus misterios é intimidades, que ella sabe traducir con femenina delicadeza.

¿Cómo olvidar, por ejemplo, una vez leídas, las can-

---

[1] Nació en Almendralejo, patria de Espronceda, el año de 1823. Hoy reside en Cintra (Portugal), desde donde protestó, hace algunos años, contra la idea de su coronación proyectada por la prensa de Extremadura. Son muy incompletas las dos ediciones que existen de sus poesías. (Madrid, 1843 y 1852.)

tigas de *El amor de los amores* [1], tan aladas, tan bellas y conceptuosas? Quizá no pueda el lector darse cuenta del orden con que van sucediéndose los pensamientos; quizá no se descubre el plan general, pero embelesa aquello mismo que se desconoce, y no es posible resistir á la magia con que atraen aquellos rumores indecisos y desatados, aquella frase dulce y melancólica, que recuerda ya el amor puro de la bíblica sulamita, ya la plegaria ferviente de Santa Teresa y San Juan de la Cruz, la queja del alma en la soledad, cuando busca

---

1 Bien merecen conservarse aquí, siquiera sea en forma incompleta y fragmentaria, ya que no puede suponerse que viven, como vivían no ha mucho tiempo, en la memoria de todos.

EL AMOR DE LOS AMORES

CANTIGA PRIMERA

¿Cómo te llamaré para que entiendas
Que me dirijo á ti ¡dulce amor mío!
Cuando lleguen al mundo las ofrendas
Que desde oculta soledad te envío?
A ti, sin nombre para mí en la tierra,
¿Cómo te llamaré con aquel nombre
Tan claro que no pueda ningún hombre
Confundirlo al cruzar por esta sierra?
¿Cómo sabrás que enamorada vivo
Siempre de ti, que me lamento sola
Del Gévora que pasa fugitivo
Mirando relucir ola tras ola?
Aquí estoy aguardando en una peña
A que venga el que adora el alma mía;
¿Por qué no ha de venir, si es tan risueña
La gruta que formé por si venía?
. . . . . .

CANTIGA SEGUNDA

Como lirio del sol descolorido
Ya de tanto llorar tengo el semblante,
Y cuando venga mi gallardo amante
Se pondrá, al contemplarlo, entristecido.
. . . . . .
A la gruta te llaman mis amores;
Mira que ya se va la primavera,
Y se marchitan las lozanas flores
Que traje para ti de la ribera.

extática la compañía y los ósculos del Amado. El fuego que discurre por las páginas del Cantar de los Cantares lanza aquí más pálidos destellos, atenuada la fogosa metáfora oriental por la tibia palidez de nuestro lenguaje; pero, escondido y todo, se le siente hervir bajo las cenizas. *El amor de los amores* señala el punto supremo adonde llegó el numen de Carolina Coronado, y en relación con éste aparecen menos de lo que son, así sus cantos íntimos y geniales, como alguno que ha consagrado últimamente al movimiento social y á las revoluciones de la edad moderna.

Si estás entre las zarzas escondido,
Y por verme llorar no me respondes,
Ya has visto que he llorado y he gemido,
Y yo no sé, mi amor, por qué te escondes.
. . . . . .

CANTIGA TERCERA

Pero ¡te llamo yo, dulce amor mio,
Como si fueras tú mortal viviente!
Cuando sólo eres luz, eres ambiente,
Eres aroma, eres vapor del río.
Eres la sombra de la nube errante,
Eres el són del árbol que se mueve;
Y aunque á adorarte el corazón se atreve,
Tú sólo en la ilusión eres mi amante.
Mi amor, el tierno amor por el que lloro
Eres tan sólo tú, Señor, Dios mío;
Si te busco y te llamo, es desvarío
De lo mucho que sufro y que te adoro.
Yo nunca te veré, porque no tienes
Ser humano, ni forma, ni presencia;
Yo siempre te amaré, porque en esencia
Al alma mía como amante vienes.
Nunca en tu frente sellará mi boca
El beso que al ambiente le regalo;
Siempre el suspiro que á tu amor exhalo
Vendrá á quebrarse en la insensible roca.
Pero cansada de penar la vida,
Cuando se apague el fuego del sentido,
Por el amor tan puro que he tenido
Tú me darás la gloria prometida.
¡Y entonces, al ceñir la eterna palma
Que ciñen tus esposas en el cielo,
El beso celestial que darte anhelo
Llena de gloria te dará mi alma!

El titulado *A un poeta del porvenir* comienza por un apóstrofe al Homero de las generaciones futuras y concluye con una invectiva al desmesurado progreso del industrialismo, que ahoga en flor todos los altos pensamientos engendradores de la inspiración.

Bien muestra la Coronado que no le faltan bríos para la poesía social; pero su verdadero título de gloria se cifra en las composiciones pertenecientes á la escuela cuyos recuerdos vamos aquí exhumando.

Alcanzó el mérito relativo de haberse anticipado, en la publicación de sus *Poesías*, á las cantoras de *Amor y orgullo* y *La Palma* doña Josefa Massanés (1811-1887), que brilló desde 1841 en Barcelona al lado de Piferrer, Roca y Cornet, Rubió y Ors y el insigne Balmes, é interpretó en rimas tan espontáneas como incorrectas la tranquilidad del hogar, el amor á Dios y á la patria, y toda suerte de afectos sanos y generosos, dejando más tarde de cultivar el idioma nacional para afiliarse en las huestes de la *Renaixensa* catalana.

Nada diré de Amalia Fenollosa, que también se dió entonces á conocer con multitud de composiciones sagradas y profanas; nada de otras poetisas celebradas en la corte ó fuera de ella, pues no hicieron generalmente sino aumentar hasta lo infinito el océano de los conceptos gastados y las frases hechas.

CAPÍTULO XI

APOGEO DE LA POESÍA TRADICIONAL Y LEGENDARIA

Zorrilla [1].

Si hay un poeta cuyo nombre reuna y condense las agitaciones y ensueños del período romántico en España, es sin disputa D. José Zorrilla. Él supo regenerar con el más puro y simpático españolismo la revolución que desde otros climas había penetrado en nuestra literatura; él supo convertir aquella musa informe, vacilante y sin norte fijo en intérprete digna del

[1] La biografía de Zorrilla ha sido trazada por él mismo con el interés dramático que da su pluma á todo lo que pasó, hermoseándolo al hacerlo atravesar por el prisma de su imaginación incomparable. Los *Recuerdos del tiempo viejo*, conjunto voluminoso, desigual y hecho como de batalla, quizá por exigencias periodísticas, forman tres tomos, incluyendo el de *Hojas traspapeladas*, á los que acudirán con éxito cuantos deseen conocer al hombre y al poeta. Recogiendo ahora las fechas limpias de tan romancescas aventuras, repetiré que Zorrilla nació en Valladolid el 21 de Febrero de 1817, que fué hijo de un alto funcionario de Fernando VII, que estudió en el Seminario de Nobles y fué llevado después á Toledo y Valladolid para que siguiese la carrera de leyes. Escapándose á Madrid, comenzó á darse á conocer entre los literatos con su famosa composición á la muerte de Larra, á la que siguieron infinitas otras líricas ó de carácter legendario, hasta que se consagró á la dramática con la misma desbordada fecundidad. *El zapatero y el Rey*, *Don Juan Tenorio* (1844) y *Traidor, inconfeso y mártir* (1849), representan

sentimiento y las grandezas nacionales; él con manos vigorosas arrancó para siempre del arte la planta exótica del pseudoclasicismo estéril y orgulloso, y renovó los días de nuestros grandes siglos, el XVI y el XVII, prestando nueva vida al mundo ideal y ya casi olvidado de Calderón y Lope de Vega.

Zorrilla se manifestó, mas no entero y tal como había de ser, en los lúgubres y conocidísimos versos que con voz entrecortada y dramática entonación leía sobre la tumba del desdichado *Fígaro*, cuyo sucesor le nombró una turba de admiradores con bien poco profética sagacidad. Aquel joven de demacrado rostro y tez pálida, de ojos chispeantes, traje descuidado y romántica melena, llamó poderosamente la atención del concurso, comenzando desde luego á figurar entre los poetas idólatras de Víctor Hugo. No analicemos fría y razonadamente la tan comentada introducción de la elegía:

Ese vago clamor que rasga el viento
Es la voz funeral de una campana;
Vano remedo del postrer lamento
De un cadáver sombrío y macilento
Que en sucio polvo dormirá mañana.

---

una serie de triunfos memorables que terminaron con su viaje á París, donde compuso y publicó el poema *Granada*. En 1855 partió para América, adonde iba precedido de un renombre inmenso, que se aumentó con su permanencia en Méjico. En 1866 regresó á Madrid, terminando ya casi por completo las turbulencias de su vida. En 1885 ingresó en la Academia Española, que mucho tiempo antes le había nombrado individuo de número. A los infinitos testimonios de admiración y simpatía que España entera se ha complacido en prodigarle, sirvió de gloriosa y definitiva sanción la corona de oro, del que arrastra el río Darro, ceñida á las sienes del gran poeta en el palacio de Carlos V, de Granada, el día 22 de Junio de 1889. Murió Zorrilla en Madrid á 23 de Enero de 1893, dando origen este acontecimiento á una verdadera manifestación de duelo nacional. La edición corriente de sus obras ha sido por mucho tiempo la de Baudry (París, 1852, tres tomos), en la que faltan el poema *Granada* y, desde luego, todas las producciones de fecha posterior. Ultimamente se ha publicado una colección, en cuatro tomos, de las *Obras dramáticas y líricas de D. José Zorrilla* (Madrid, tip. de los sucesores de Cuesta, 1895).

También duermen los versos líricos que Zorrilla escribió en sus primeros años, y sólo se recuerdan como indicaciones biográficas ó primitivos destellos de su especial índole poética. Saqueando unas veces á Calderón y otras repitiendo imágenes de Víctor Hugo, entrándose por las intrincadas espesuras de un conceptismo hueco é inútilmente profundo, anda á tientas buscando el norte de su inspiración, sin fijarlo definitivamente.

Si dijéramos que Zorrilla no es un gran lírico, nada afirmaríamos de aventurado por más que se escandalicen los admiradores meticulosos y al por mayor. Mientras gozan inmarcesible juventud las canciones de Espronceda, ¿cuál entre las de Zorrilla resiste al embate de los años? Se citará la *Soledad del Campo*, la *Indecisión* sobre todo, riquísimo panorama de gallardías rítmicas y paisajes embelesadores; pero sin contarlo escaso de las muestras, sin fijarnos en lo relativo de su perfección, ¿cómo no ver que es allí lo de menos la intensidad lírica, que sólo atrae la magnificencia de las descripciones, y, en suma, que el poeta *se sale de sí mismo* para responder á los rumores externos que le fascinan?

Cuando verdaderamente adivinó su vocación, fué en la primera leyenda, preludio de tantas otras, siempre admirables y nunca superadas. Tal es asimismo el secreto de su inmensa y omnímoda popularidad; privilegio reservado entre los artistas á solos los que, constituyéndose en eco animado de una nación ó de una raza, saben perpetuar en los bronces del imperecedero canto la imagen viva y elocuente de la tradición. La historia de España, pero esa historia que no se aprende en los descarnados cronicones ni en los archivos; historia íntima y palpitante escrita en el polvo y las ruinas de los vetustos monumentos, fué el venero inexhausto de donde tomó Zorrilla las pinturas que inmortalizan su numen legendario. Viajero incansable por los espacios ideales, con la mente abstraída de la sociedad actual y el corazón puesto en la que le hacían

columbrar sus ensueños, habla al escéptico indiferentismo con la fervorosa credulidad de otros días, y reproduce en su arpa de trovador las aéreas y lejanas notas que de ellos ha recogido.

No será imposible que, pasados algunos siglos, si por ventura llegaran á perderse ó confundirse los datos biográficos, venga Zorrilla á ser enumerado entre los personajes míticos ó fabulosos, hijos de la fantasía popular, como sucedió con Valmiki y Homero. Sus leyendas son algo así como los poemas indianos ó el Romancero español; narración de proezas privativas de un gran pueblo, conjunto de rasgos fisionómicos é inconfundibles, epopeya fragmentaria sin otra unidad que la del principio interno y generador de las partes. Al anacrónico endiosamiento de los héroes griegos y romanos, de Horacio Cocles y Atilio Régulo, de Bruto y de Catón, sustituye Zorrilla las virtudes cristianas y el valor indomable de los hombres nacidos en una edad injustamente llamada de barbarie, y en la que ni estaba absorbido, como en la antigua, el individuo por el Estado, ni los corazones grandes necesitaron para adquirir ese nombre apelar al arma suicida. Crímenes y errores, ignorancias y torpes leyes hallaban entonces el contrapeso de unas creencias purísimas y universalmente respetadas, de altos y esplendorosos ideales que todo lo dignifican y transforman.

En vano declamaron el siglo de Luis XIV y el siguiente, su imitador, ridiculizando con afectada escrupulosidad hasta los nombres inmortalizados por la historia de la Edad Media: en Alemania, Jacobo Grimm, y con él una falange de eruditos y artistas, rehabilitaron con el estudio y la imitación los monumentos primitivos de la lengua y la literatura nacionales; Œhlenschlager reproduce la mitología y las *sagas* escandinávicas; Walter-Scott en Inglaterra, Víctor Hugo y sus imitadores en Francia, Manzoni y su escuela en Italia, piden inspiración á la historia y las tradiciones castizas de

los respectivos países; el romanticismo se encargó en todas las naciones europeas de desagraviar á la gran generación de la que recibieron el sér y á la que, ingratas, habían escarnecido. Muy pocos entre los poetas modernos se han identificado tanto con el espíritu religioso é idealista de los tiempos caballerescos; muy pocos los han sabido pintar y enaltecer con tan simpática ingenuidad como Zorrilla. Sus relaciones legendarias, acomodándose igualmente á la sociedad culta y al vulgo, evocando los recuerdos de otras edades, y envolviendo en las áureas nubes de sublime poesía las ideas y los sentimientos á que se debe cuanto hay de grande en la obra de nuestra civilización, hiere las fibras más delicadas del amor patrio y derriba insensiblemente las preocupaciones entronizadas por la imitación servil y el caprichoso fallo de los eruditos.

Desde Rodrigo hasta Isabel, desde la fatídica rota del Guadalete hasta la rendición gloriosa de Granada, el genio creador de Zorrilla ha sabido desenvolver un ciclo poético, quizás con el fin único de entretener ocios y dar pasto á las fantasías meridionales, pero formando en realidad algo superior y que no morirá mientras exista y pueda entenderlo la raza española. Los encantos de la religión y las increíbles hazañas de los paladines; los despedazados residuos de la abadía y del alcázar fronterizo, los cantos del trovador errante y la salmodia de los monjes solitarios, ajimeces y celosías, calados y rosetones góticos, ésos son los atractivos que mueven el corazón y la pluma de Zorrilla para ofrecerlos á nuestros ojos con el poder irresistible de la realidad embellecida por el arte.

Rompiendo de frente con la doble y funesta tradición de Boileau y Vasari, se extasiaba al contemplar las poéticas memorias y los prodigios arquitectónicos de la Edad Media; y comunicando el aliento de vida á las fantásticas narraciones del santoral monástico y de las leyendas regionales, hizo de las suyas un conjunto

variado y hermosísimo sobre toda ponderación. Ya en los primeros tomos de sus *Poesías* había entreverado algunas de este carácter, como *Para verdades el tiempo y para justicias Dios*, *A buen juez mejor testigo*, *Honra y vida que se pierden no se cobran, mas se vengan:* donde se manifestó, sin embargo, con toda su grandeza fué en los *Cantos del trovador* [1], que dieron muy pronto la vuelta á España, recogiendo en su carrera triunfal las palmas del entusiasmo y de la legítima popularidad.

¡Ven á mis manos, ven, arpa sonora!
¡Baja á mi mente, inspiración cristiana,
Y enciende en mí la llama creadora
Que del aliento del querub emana!
¡Lejos de mí la historia tentadora
De ajena tierra y religión profana!
Mi voz, mi corazón, mi fantasía,
La gloria cantan de la patria mía.

De esta manera tan valiente y original quemó Zorrilla los ídolos del Olimpo mitológico, extendiendo un como programa nuevo, al que ajustó su inspiración en adelante. Allí dijo también á su patria con ternura filial:

Yo cantaré tus olvidadas glorias;
Que en alas de la ardiente poesía,
No aspiro á más laurel ni á más hazaña
Que á una sonrisa de mi dulce España.

Todas las leyendas de Zorrilla, y principalmente los *Cantos del trovador*, están vaciadas en un mismo molde, obedecen á un mismo impulso y no guardan la fidelidad escrupulosamente histórica que podría desear un rebuscador de cronologías y documentos. No poseen tampoco la que dentro del arte admiramos en las novelas de Walter Scott; porque el conocimiento que el gran poeta alcanza de los siglos que tan maravillosamente sabe describir, es instintivo y no científico, pro-

[1] Madrid, 1840-1841.

cede de la simpatía y no del estudio. Quien aspire á conocer en *La Princesa Doña Luz* las costumbres de la época visigoda, no quedará seguramente muy satisfecho; así como tampoco hay dificultad en colocar antes ó después las aventuras referidas en la *Historia de un español y dos francesas*, en *Margarita la Tornera*, y en las demás producciones similares de la misma pluma.

La única imitación de Hoffman introducida en los *Cantos del trovador* no pasa de veleidad caprichosa, aunque más distante del modelo de lo que el imitador sospechaba. *Margarita la Tornera* figura entre lo poco que su desdeñoso padre halla en sus obras digno de aprecio, aun cuando el argumento [1] era conocidísimo antes de él y se repite innumerables veces en los autores místicos, especialmente los de España. Los *Cantos del trovador* señalan el principio del apogeo en la inspiración de Zorrilla, y para que nada falte á su belleza contienen, á par de las grandiosas fantasías legendarias, fragmentos líricos de tanta perfección como el de aquellas *Nubes* que todos hemos visto flotar ante nuestros ojos por el horizonte.

El señuelo que más ardientemente le atraía después de este triunfo que tan alta colocó su reputación, era el poema incomparable de la reconquista española, la figura de Isabel y la ciudad de la Alhambra, el combate definitivo y á muerte entre la Cruz y la Media Luna. Prueba del interés que despertaba en su corazón y del entusiasmo con que pretendía alzar este monumento á las grandezas patrias, es la serie de preparativos con que se dispuso para su obra magna, él, que tan descuidado fué siempre en las demás y que tan poco se cuidaba del fallo que pudieran merecer á las futuras gene-

---

[1] Este y el de *A buen juez mejor testigo* gozan de tanta antigüedad en nuestra literatura piadosa, que los vemos ya en los *Milagros de Nuestra Señora*, de Berceo, y en las *Cantigas*, de D. Alfonso el Sabio. La tradición de *Margarita la Tornera* es idéntica en el fondo á la que inspiró el drama *La buena guarda*, de Lope de Vega.

raciones. Después de recoger las tradiciones orales é históricas que guarda nuestro pueblo de aquella memorable edad; después de contemplar con los ojos y con el alma el teatro de tan sublimes proezas, y adivinar los personajes celebrados en el Romancero, y cuyas sombras sintió pasar como una caricia por su frente, quiso conocer á fondo las dos civilizaciones, cuyo último choque había de describir, y no se aterró ante las arideces del estudio y el análisis.

Comenzando por el idioma de la raza proscripta, no descuidó tampoco su espíritu, sus costumbres y literatura, y así fundídos la reflexión y los destellos de la poesía, se dió á componer el poema *Granada* [1], de que es preliminar explicatorio *La leyenda de Alhamar*. El estilo oriental, con el que tantas analogías guarda el de Zorrilla en lo pomposo, fascinador y lujuriante, nunca se ha imitado con tal perfección en lengua castellana: aquel vaguear inacabable de la fantasía, aquella lujosa prodigalidad en la palabra, aquel lenguaje que reune la inmensidad y los ardores del desierto, representan una fase más en las facultades artísticas del trovador castellano, con todos los visos de una resurrección espontánea é inapreciable. Las frecuentes incorrecciones de sus obras anteriores están sustituídas por el desafectado esmero en el fondo y en la forma, sin que ésta deje de ser, por lo espléndida, irreprochable Nadie, ni Espronceda ni él mismo hasta entonces, había agotado así los tesoros de la rima; nadie había dado tan feliz empleo á la variedad gallarda y asombrosa de las combinaciones métricas, desde el fulminante alejandrino y la copla de arte mayor á la soberbia octava real, y desde ésta á los versos de tres, dos y una sílabas.

El poema *Granada* está incompleto; que si se desenvolviera hasta la conclusión de un modo correspon-

---

[1] *Granada, poema oriental, precedido de La leyenda de Alhamar, por D. José Zorrilla.* París, 1852.—Segunda edición. Madrid, 1895.

diente al valor de la exigua parte que poseemos, vendría á ser acaso una de nuestras mejores epopeyas. La riquísima variedad de situaciones, escenas y personajes, el interés creciente de la narración y los episodios, los esplendores de forma en que aparecen como bañados, la compenetración del elemento histórico y de la fábula, prestan al conjunto un carácter épico que en vano negarán los idólatras de la frialdad pseudo-clásica y de los *cantos* al uso antiguo, con su pedestre regularidad y su inaguantable monotonía. Aixa y Zoraya, Boabdil y Muley, los héroes idealizados en el Romancero morisco por sus trágicas desventuras (sin contar otros que con ellos junta la libertad creadora del poeta, aquel temible Aly-Macer, sobre todo, profeta (augurio de la gran catástrofe), van desfilando por la obra con fantástica y no interrumpida lluvia de brillantes. Si se prescinde de tal cual amaneramiento no muy repugnante, ¿cómo no sentir el placer estético que producen aquellas transiciones tan delicadas de la parte narrativa á la de puro adorno, y aquella serie de canciones, serenatas y endechas, que parecen notas arrancadas á la melancólica guzla de algún árabe espatriado?

Sin razón se echará de exagerada la parte que en el poema se da al pueblo proscripto, ya porque así el contraste hace resaltar la gloria del vencedor, ya porque para él reserva la más acendrada de su inspiración la cristiana musa de Zorrilla, que no se olvida del cielo al describir la tierra con tan trágicos colores. Por fin le superior á la estrofa, maestro de Boabdil, los adalides de la Cruz y los de la Media Luna. Cuando que se interrumpe el curso de la obra apenas comenzado el lector desde cuyo [illegible] los primeros cantos[1]. La [illegible] esencial en toda

[1] [illegible]

epopeya, procede aquí directamente de la religión, sin apelar para nada á las divinidades mitológicas, que tanto deslucen los mejores poemas clásicos, *Los Lusiadas* de Camoens, por ejemplo. *Granada* es, en suma, lo más meditado y correcto, lo que mejor demuestra el valor absoluto de nuestro gran poeta nacional, lo que debe bastar á conciliarle las simpatías y la admiración de sus mismos detractores, aunque por no sé qué fatalidad sea también lo menos vulgarizado de cuanto produjo en su larga carrera.

Parece el último canto del cisne. Desde entonces las aficiones legendarias de Zorrilla no dieron más fruto que dos ó tres voluminosas narraciones entre las que merece recordarse *La leyenda del Cid* (Barcelona, 1882), muy por debajo de las que componía en otros tiempos, y alguna más breve, como *El cantar del romero*, todas con idénticas circunstancias. Los desengaños y las vicisitudes de una existencia azarosa arrebataron á su fantasía la frescura y el vigor que hubiera sido injusto pedirle, y durante el último período de su vida parecía ser el ilustre poeta una sombra viviente que el sepulcro respetaba.

Ya queda en parte juzgado el autor escénico en el legendario, porque apenas varía su carácter considerándole por los dos aspectos: tan original y tan brillante, tan incorrecto y espontáneo es en uno como en otro, sin más diferencias que las que cada cual imperiosamente reclama. Quien no considere así á Zorrilla, nunca llegará á comprenderle del todo, ni á explicarse el *por qué* de su inmensa reputación como dramático, principalmente como autor del *Don Juan Tenorio*. El teatro de Zorrilla, lo mismo que sus leyendas, radica en las tradiciones y en el modo de ser, en las grandezas y en los flacos del pueblo español; entiende y habla su lenguaje como le hablaron y entendieron los colosales ingenios del siglo XVII, y es también eterna tortura de los eruditos ensimismados y de la crítica superficial,

que ve monstruosidades donde hay bellezas que no están á su alcance. Zorrilla necesitó para sus dramas la absoluta libertad de que usaron Lope de Vega, Tirso y Calderón, de los que en línea recta procede, aun cuando el motivo ocasional de los primeros vuelos de su numen fuera la imitación de los románticos franceses. Y no es que él tuviera siempre deliberado propósito de seguir este camino; sino que, á pesar de su inconsciencia, realizó una obra cuyo mérito no comprendía acaso en todas sus partes.

Hondo arraigo gozaba el romanticismo en el Teatro español cuando Zorrilla comenzó á escribir para él sus primeras obras, precedidas ya por *Don Alvaro*, *El trovador* y *Los amantes de Teruel*, con otros muchos ensayos de menos significación. Zorrilla se dió á conocer como dramático por su colaboración en el *Juan Dandolo* de García Gutiérrez, espléndida pintura de las costumbres italianas en la Edad Media, y que determina desde luego las aficiones del novel ingenio, tan mimado por la fortuna en este espinoso camino como antes lo fué en el de la poesía lírica y legendaria.

Reproduciendo en sus dramas con distintas formas el espíritu y los personajes de las leyendas y los *Cantos del trovador*, pronto se hicieron tan populares como *La Princesa Doña Luz* y *Margarita la Tornera; El zapatero y el Rey*, *El puñal del godo*, *Traidor, inconfeso y mártir*, y ese rey de la escena, en fin, tan maltratado por su autor, ese *Don Juan Tenorio*, cuya vida se aumenta con los años y las contrariedades.

Nuevo argumento de que Zorrilla, por voluntad ó por instinto, es el continuador de la tradición poética genuinamente española: ¿cómo no reconocer este origen en el D. Pedro de Castilla, retratado de mano maestra en *El zapatero y el Rey?* ¿Quién no sabe que, á despecho de Ayala y de su crónica, quizá también á despecho de la verdad, es símbolo de la justicia en el trono para

nuestros dramáticos del siglo XVII, el mismo monarca calificado de *cruel* por casi todos los historiadores? Yo no sé si aquellos grandes ingenios tendrían que hacer violencia á las convicciones propias en este asunto; lo indubitable es que, al rehabilitar la figura de D. Pedro de Castilla, se constituyeron en intérpretes de la voz popular, que aún no había dejado de defender al temible y rencoroso debelador del feudalismo. En cuanto al drama de Zorrilla, excelente por lo que toca al interés y exposición del asunto y por sus bellezas literarias, no sería aventurado atribuirle su parte en la nueva dirección que recibieron los estudios históricos hace algunos años respecto de esta cuestión, eternamente discutida y aún no resuelta del todo.

En *El zapatero y el Rey*, lo mismo que en *El rico hombre de Alcalá*, está muy lejos D. Pedro de personificar la inocencia inculpable; pero su carácter franco y resuelto, sus tendencias á la nivelación democrática de todas las clases sociales bajo el yugo de la igualdad legal, su amor á la justicia y su temerario arrojo, que le coloca, no ya como monarca, sino como hombre, por encima de sus enemigos, son otros tantos puntos luminosos que desvanecen la impresión de las manchas de sangre extendidas bajo la planta del león coronado. El héroe de Zorrilla degenera á veces en fanfarrón, lo mismo que D. Juan Tenorio, y ejerce también sobre cuantos le rodean el influjo de la fascinación irresistible, ya bienhechora como en los hijos del zapatero Diego Pérez, á los cuales ofrece los medios de vengar la muerte de su padre, ya justiciera como en los conjurados á favor de D. Enrique, cuyos más ocultos planes sorprende y desbarata.

Un hombre así, en quien la majestad real está realzada por la de las excelencias personales, tenía que ser un semidiós para el villano Blas Pérez, á quien además ligan con su dueño y señor los vínculos de una gratitud sin límites. La presentación del antiguo zapa-

tero convertido en capitán y pagando al Rey favores con sacrificios, constituye el objeto de la segunda parte del drama, en la cual la fuerza lógica de los caracteres toca en los extremos de lo grandioso y de lo repulsivo, pues algo de todo hay en la resolución del capitán Pérez cuando da la señal que decide de la muerte de su amante, sólo porque es hija de D. Enríque y porque su cadáver puede ofrecer al de D. Pedro la tardía reparación de la venganza.

Célebre por otro estilo que *El zapatero y el Rey*, por las circunstancias en que se redactó, confundidas hasta un extremo absurdo por admiradores ociosos é ignorantes de oficio, *El puñal del godo* no acaba de perder la aureola del prodigio [1], que de buena fe se le regala. Con ser tan breve, figura entre las mejores obras escénicas del autor por su parte lírica, esmaltada con versos que no desdeñaría Calderón. No es fácil que se olviden aquellas frases de D. Rodrigo, realzadas por la majestad del infortunio:

Rey sin vasallos, sin amigos hombre,
En mi raza extinguido el reino godo,
Sin esperanza, sin honor, sin nombre,
Perdido, Teudia, para siempre todo.
¡Cuán odioso me vi! Despavorido
A pedir empecé con grandes voces
Auxilio en el desierto; mas perdido
Fué mi acento en las ráfagas veloces
A expirar en los senos del espacio;
Y á impulso entonces del furor interno,
Maldiciendo mi estirpe y mi palacio,
Con sacrílega voz llamé al infierno.

---

[1] Lo que hay en él de fundado, lo refiere Zorrilla en sus *Recuerdos del tiempo viejo*. No fué precisamente hijo de una apuesta *El puñal del godo*, sino más bien del compromiso que admitió su autor de escribir en muy poco tiempo un drama para estreno de Navidad. Había de escoger uno de los tres puntos que indicase la Historia de Mariana, abierta al acaso otras tantas veces. A la primera lo fué por el capítulo consagrado al último Rey de los godos, y de aquí surgió la idea de la futura obra.

Ni hay tampoco quien no repita de memoria las valientes apóstrofes de Teudia y la contestación de D. Rodrigo:

TEUD... Mas hay un corazón en vuestro pecho
Que á vuestro antiguo honor cuentas demande,
Y un corazón de Rey debe ser grande.
.....
Asíos de una lanza y un caballo;
Y con caballo y lanza, y yo escudero,
Si no podéis ser Rey, sed caballero.
.....
RODRIG. Seré en mi propia causa aventurero,
Sin esperar jamás prez ni ventura;
Mas al caer lidiando en la campaña,
Al pueblo diga mi sangrienta huella:
«Ved: si no supo defender á España,
Supo á lo menos sucumbir por ella.»

Tal es de levantado y robusto el lirismo de *El puñal del godo*, cuya endeble contextura se hace perdonar de buena gana con semejante compensación. Pero la obra invariablemente enlazada al nombre de Zorrilla y la de que él ha hecho una disección más sangrienta, es el *Tenorio*, que, después de resistir á innumerables ataques, no ha sucumbido tampoco al de la caricatura, dirigido por su mismo autor al convertirlo últimamente en zarzuela. Hoy día es, y el público aplaude con frenesí las que Zorrilla y algunos críticos llaman necedades é impertinencias, y se extasía con la figura de Don Juan y las palabras de Doña Inés y las apariciones sobrenaturales, que en vano oye calificar de grotescas y monstruosas. Lo mismo hacía con los *Autos sacramentales* de Calderón en los tiempos de Moratín, Nasarre y Montiano, burlándose de la docta aristocracia literaria un siglo antes de que viniesen á darle la razón á él los creadores de la estética moderna. Habrá, si se quiere, su tanto de fanatismo y de moda en la repetición anual de *Don Juan Tenorio*, convertida en costumbre inviolable para toda España; pero nunca son del todo irracionales los ins-

tintos de una mayoría tan inmensa y tan inconvencible.

Hay que convenir en que la creación típica del *Don Juan* es muy española en conjunto, aunque haya en ella elementos que también se encuentran en la tradición y la literatura de distintos países. Se ha escrito mucho sobre los personajes históricos y las relaciones locales que pudieron dar origen á *El burlador de Sevilla*, inmortalizado por Tirso en dos distintas obras dramáticas, una de ellas incógnita hasta hace muy pocos años. Lo cierto es que el éxito de esas investigaciones no importa gran cosa, y que Don Juan Tenorio, como héroe legendario, tiene una realidad superior á la que describen las biografías, y se ha engendrado paulatina y misteriosamente en la cabeza del pueblo español, que se le entregó á los artistas para que le vistiesen con sus galas. Ya en el siglo XVI traza algún rasgo de su fisonomía el sevillano Juan de la Cueva, aunque el héroe de su obra dramática *El infamador* no tiene de común con el de Tirso de Molina más que la insaciable lujuria, faltando en el primero todas las cualidades que agigantan y ennoblecen al segundo. También se han buscado los precedentes del Tenorio en varias piezas del teatro de Lope de Vega, como *La fianza satisfecha* y *Dineros son calidad*, donde el autor, haciendo moverse y hablar á la estatua de Enrique de Nápoles, da ejemplo de la mayor audacia que admiramos en el drama de Zorrilla y en sus predecesores.

No es mi ánimo entrar en discusiones sobre las excelencias y defectos de cada uno, si bien conviene advertir que *El burlador de Sevilla*, por ser el original de donde han procedido las imitaciones subsiguientes, y prescindiendo de su extraordinario valor intrínseco, está por encima de todas ellas. La de Zorrilla, que hay prurito en rebajar á ciegas y *porque sí* [1], es la única

[1] Léanse en comprobación los artículos de Revilla sobre *El tipo legendario de Don Juan Tenorio y sus manifestaciones en las modernas literaturas*. (*Obras*, pág. 431 y sig.) Este estudio es, por

que puede sostenerse hoy en la escena, sin que sea tan fácil como algunos suponen desterrarla con un arreglo de Tirso ó con otra de nueva mano. Atribuir á los encantos de la versificación el éxito y el renombre que ha alcanzado, equivale á no decir nada, pues no puede proceder de una causa tan leve, y que lo será en caso para la minoría, un efecto de proporciones tan colosales y en el que corresponde la parte principal á los que menos pueden conocer esas bellezas de formas y accidentes. Algo más íntimo y de mayor trascendencia hay en *Don Juan Tenorio* para explicar satisfactoriamente su popularidad, y ese algo consiste en el enaltecimiento del valor personal, simpático siempre para los corazones españoles, aun cuando más se extravía y peor se emplea; en el sentimiento religioso, falseado

---

otra parte, digno de aprecio, lo mismo que las *Observaciones* de D. F. Pí y Margall *sobre el carácter de Don Juan Tenorio* (en sus *Opúsculos*, Madrid, 1844), aunque afeadas por ciertos resabios de que no necesito hablar. De fecha posterior es el excelente discurso leído ante la Academia Española por el Sr. Marqués de Valmar contestando al de Zorrilla en el acto de su recepción. En la revista *La España Moderna* (Diciembre de 1889) se lee un precioso artículo acerca de *Don Juan* por Doña Blanca de los Ríos, autora del allí anunciado, y según noticias, interesantísimo *Estudio biográfico y crítico de Tirso de Molina*, que resolverá el problema referente á los orígenes del célebre personaje escénico.

Parece inutil mencionar aquí otros muchos trabajos que se han escrito sobre esta materia. El último y más completo es el de Arturo Farinelli, *Don Giovanni, Note critiche*, inserto en el *Giornale storico della Letteratura italiana* (1896), lleno de erudición, pero extremoso en los raciocinios y conclusiones. El autor niega en absoluto el españolismo de la leyenda, y afirma no menos resueltamente que Zorrilla carecía de talento dramático, siendo, en cambio, uno de los primeros líricos españoles (*uno fra i massimi lirici della Spagna de tutti i tempi.*) Cree, en fin, el Sr. Farinelli que «de la pluma del Duque de Rivas ó de la de *Bretón de los Herreros* hubiera salido un Don Juan mejor que el *Tenorio*, tan famoso y tan endeble de Zorrilla.» No permiten los límites de una nota discutir tales aseveraciones, á las que, por otra parte, se contesta indirectamente en el texto. La hipótesis relativa á Bretón parece bien poco fundada si se atiende á la índole de su teatro, por el cual fluyen los raudales de una vena generalmente festiva ó cáustica y á trechos sentimental; pero nunca adecuada á la interpretación de conflictos y situaciones como los que van envueltos en la tradición y el nombre de Don Juan Tenorio.

también si se quiere, pero de un modo muy conforme á nuestro carácter nacional, y en la intervención de lo maravilloso, distintivo de nuestro gran Teatro y de que tanto partido sabe sacar Zorrilla en muchas situaciones de su obra, mal comprendidas y peor juzgadas por los que las censuran en conjunto.

De la idolatría que profesa nuestro pueblo al valor en todas sus manifestaciones es prueba la misma creación del tipo que antes de Zorrilla habían explotado innumerables poetas; siendo de notar que mientras se pervierte ó varía adquiriendo nuevas dotes y mudando las características de la raza en los autores extraños, se conserva siempre en los españoles igual á sí mismo, á lo menos en esta parte y á pesar de las diferencias introducidas por cada siglo y cada escuela literaria. Don Juan Tenorio desafiando con alma imperturbable y sangre fría á los poderes del cielo y de la tierra, burlándose de los amagos de la fuerza, de la vigilancia de las leyes y de las combinaciones de la suerte, es una figura de excepcional grandeza, y que el arte puede utilizar sin oponerse á los preceptos de la moral más severa. Adoptando otra teoría, es preciso condenar el Prometeo de la literatura griega, el Satanás de Milton y cuadros enteros del Dante, que todo el mundo tiene por obras maestras.

Zorrilla trató de dar mayor interés y variedad á la leyenda primitiva del Tenorio, combinándola con otras accesorias; tomó del *Don Juan de Marana*, de Alejandro Dumas, la idea de salvar al protagonista y realzar su figura colocándole frente á un competidor; pero, al apartarse de la tremenda solución de Tirso, que algunos juzgan infundadamente la única lógica dentro de la verdad cristiana, no apadrina los excesos de su héroe ni deja sin reparación á la infeliz amante, sino que, después de encender el corazón del libertino galán con el fuego de los virginales atractivos encerrados en el amor puro y en la inocente candidez, le salva por el

arrepentimiento, que no se prepara del modo que sería de desear, pero que tampoco es un insulto á la virtud ni á las creencias católicas. Ejemplos de conversiones á este tenor abundan en el repertorio de nuestro siglo XVII, que nadie tachará de impío á pesar de sus atrevimientos y libertades. Cierto que el Don Juan de Zorrilla aparece dotado de cualidades contradictorias, ya como escéptico, ya como creyente; cierto que el Código legislativo de que echa mano el autor no es siempre el del Evangelio, en lo cual merece reprobación bien dura; pero el poeta intérprete de la multitud se acomoda á sus preocupaciones cuando quiere cautivarla, sin que le faltasen á Zorrilla insignes modelos que imitar y con que defenderse. ¿Quién no censura los procedimientos sumarios que emplean para su venganza los celosos de Calderón? El mismo comprendía la iniquidad de los principios patrocinados por el nombre del *honor* en la sociedad de sus días, y no hay que acudir al austero Alarcón para oir en este punto la voz del buen sentido; pues el gran ingenio que creó *El médico de su honra* y *El Tetrarca de Jerusalén*, dijo por boca de uno de sus héroes:

> Poco del honor sabía
> el legislador tirano
> que puso en ajena mano
> mi opinión, y no en la mía.

Sin embargo, en Calderón se disculpan estas contradicciones, á las que debió en parte su gloria de poeta nacional, eco fiel de las opiniones y los sentimientos de una época que de otro modo no le hubiese entendido. En idéntico caso se encontró Zorrilla, y áun de aquí proceden acaso los demás errores que acepta, comenzando por el falseamiento del carácter histórico que había de presentar en escena. El Don Juan de Zorrilla no es imagen de la juventud española de otros siglos, y de aquél, no de ésta cabe decir que «nació del orgullo y de la her-

mosura, se crió á los pechos de la ignorancia, rompió la ley con la fuerza, buscó furioso el placer, dudó de Dios, se arrepintió al morir y está en la gloria [1]». Tales rasgos son de novísima invención en el Tenorio moderno, y para convencerse no hay sino compararle con sus predecesores desde *El burlador de Sevilla*, exceptuando por la misma razón las imitaciones no españolas.

Resulta, pues, que Zorrilla escribió para su patria y para su siglo; por el primer respecto enalteció los principios é ideales á que ha rendido y sigue rindiendo hoy fervoroso culto nuestra raza, mientras que por el segundo añadió al tipo tradicional cuanto le era preciso para poder presentarse ante una sociedad nueva y tan diferente de la que le dió el sér y la representación artística. Considerados á esta luz, se disminuyen y ocultan los lunares del *Don Juan Tenorio*, que nunca negará la crítica de buena ley, pero sin extraviarse hasta el punto de considerar como acervo de especies disparatadas á una de las obras más españolas que produjo el romanticismo. Zorrilla, que tanto se ha desatado contra ella, le antepone su drama *Traidor, inconfeso y mártir*, donde la espontaneidad genial y fecunda está sustituída por el efectismo calculador y la regularidad en los procedimientos, aunque no faltan situaciones de extraordinario interés, fundado principalmente en el misterio que envuelve los incidentes de la acción y en la entereza heroica del protagonista, cuyo carácter se asemeja por esta parte al de Don Juan Tenorio, al de Don Pedro en *El zapatero y el Rey* y al de otros muchos personajes creados por el insigne poeta. El argumento de *Traidor, inconfeso y mártir* se funda en la famosísima historia del *Pastelero de Madrigal* [2].

---

[1] Fernández Flórez en su estudio acerca de *D. José Zorrilla*. (*Autores dramáticos contemporáneos*, tomo I, pág. 178.)

[2] Las demás piezas dramáticas de Zorrilla anteriores á su viaje á París, son: *Juan Dandolo* (en colaboración con García Gutiérrez), *Cada cual con su razón*, *Vivir loco y morir más*, *Más*

No examinaré las restantes obras de Zorrilla, unas por su insignificancia y por ser más hijas de la necesidad que de la inspiración; otras por no pertenecerle del todo ni en tanta parte como á sus colaboradores; sirvan respectivamente de ejemplo *El drama del alma* y la *Corona poética* á María.

Con todos sus defectos, incoherencias y desigualdades, Zorrilla alcanzará un lugar elevadísimo en la literatura del siglo XIX. Tuvo predecesores, y está fuera de duda su originalidad omnímoda; esclavo de su inagotable numen, concibió sin estudios, sin maestros y sin luces obras destinadas á no morir; alimentó con ellas á una generación, sin que hayan perdido nada de su inmarchita juventud. Los que llegaron después de él hubieron de pisar sobre sus huellas para subir á las regiones de lo ideal; los que mañana canten en la lengua de Castilla, serán necesariamente sus continuadores. Zorrilla no es el profeta de la sociedad que nace, sino el reflejo de la que pasó, y su poesía tiene la melancólica dulzura de los recuerdos. El doble lema á que se acomoda, á pesar de las veleidades escépticas y revolucionarias que alguna vez rigen su pluma, es *la tradición*, que sirve de guía en las obscuras sendas de lo por venir, y *la fe*, que procede de Dios, y como Dios es inmortal.

---

vale llegar á tiempo que rondar un año, *Ganar perdiendo*, *Lealtad de una mujer y aventuras de una noche*, *El eco del torrente*, *Los dos Virreyes*, *El molino de Guadalajara*, *Un año y un día*, *Apoteosis de D. Pedro Calderón de la Barca*, *Sancho García*, *El caballo del Rey D. Sancho*, *La mejor razón la espada*, *La oliva y el laurel*, *Sofronia*, *La creación y el diluvio*, *El Rey loco*, *La Reina y los favoritos*, *La copa de marfil*, *El alcalde Ronquillo*, *La calentura* (segunda parte de *El puñal del godo*) y *El excomulgado*. Muy posteriormente compuso *El encapuchado* y *Pilatos* (este último en colaboración).

CAPÍTULO XII

EL DRAMA ROMÁNTICO

Garcia Gutiérrez [1] y Hartzenbusch.

Los horrores de la guerra civil y las animadas luchas de la política forman el medio ambiente en que fermentó la revolución introducida por el estreno del *Don Alvaro*, y que á tantos otros venía á añadir copiosos

[1] Don Antonio García Gutiérrez nació en Chiclana, provincia de Cádiz, á 5 de Julio de 1813. Su decidida vocación de poeta se manifestó desde la infancia, moviéndole luego á dejar la carrera de Medicina, que había emprendido por mandato de su padre. Como aventurero fugitivo y en busca de libertad llegó á Madrid en 1833, donde aspiró sin éxito á hacer representar uno de sus primeros ensayos dramáticos. Escribió *El Trovador*, que también fué rechazado en un principio, y á causa de la desilusión ó de la penuria se decidió á vestir el uniforme de miliciano. El éxito de aquel famoso drama desde su primera representación le valió la licencia absoluta, con lo cual pudo dedicarse de lleno al teatro. En 1844 emprendió un viaje á América, residiendo sucesivamente en Cuba y Mérida de Yucatán, para volver cinco años más tarde á la madre patria. Exceptuando el tiempo que estuvo en Londres como empleado de la Comisión de Hacienda (1854-57), consagró todo el resto de su vida á la producción literaria. Comendador de la Orden de Carlos III en 1856, Académico numerario de la Española en 1862, Director del Museo Arqueológico Nacional en 1872 y jefe de la Biblioteca Nacional y del Cuerpo de Archiveros, Bibliotecarios y Anticuarios, falleció en Madrid á 26 de Agosto de 1884.—(V. *Obras escogidas de D. Antonio García Gutiérrez.* Madrid, 1866.)

elementos de novedad y discordia. Lo que la Constitución del año 12 para la política, fué para la literatura, sobre todo la dramática, la celebradísima obra del antiguo exaltado y entonces prócer liberal de más mitigadas y transigentes opiniones.

Aún duraban los calurosos entusiasmos periodísticos, los elogios y censuras de las banderías literarias, reducidas, en medio de sus particulares divergencias, á las dos que defendían respectivamente lo antiguo y lo moderno, el clasicismo y el romanticismo; aun estaba aquél de duelo por haber desertado de sus filas el creador de *La fuerza del sino*, cuando un nuevo drama con el mismo aparato de decoraciones, de arrebatado lirismo y estudiados contrastes, con el mismo menosprecio de las unidades y demás vejeces clásicas, con el mismo carácter, en suma, que *Don Alvaro*, alcanzó en Madrid un triunfo casi tan ruidoso y verdaderamente definitivo.

En el delirio exaltado que produjo la representación de *El Trovador*, todos preguntaban por el nombre del afortunado poeta, obscuro militar que, habiéndose fugado de su batallón, hubo de pedir ajeno traje para presentarse en las tablas [1].

El nombre de Antonio García Gutiérrez sorprendió

---

[1] La costumbre de llamar á escena á los autores dramáticos contaba ya con algún precedente, pero no se había generalizado, y sólo se estableció de un modo regular y fijo desde el estreno del primer drama de García Gutiérrez (1.° de Marzo de 1836). Ventura de la Vega fué quien prestó su levita de miliciano nacional al fugitivo de Leganés, presentado al público por el primer actor Carlos Latorre y por la Concepción Rodríguez. El final de la crítica dedicada por *Fígaro* á la representación de *El Trovador*, confirma lo que va indicado al principio de esta nota: «...sólo nos resta hacer mención de una *novedad* introducida por el público en nuestros teatros: los espectadores pidieron á voces que saliese el autor; levantóse el telón y el modesto ingenio apareció para recoger numerosos *bravos* y nuevas señales de aprobación. En un país donde la literatura apenas tiene más premio que la gloria, sea ese siquiera lo más lato posible; acostumbrémonos á honrar públicamente el talento, que esa es la primera protección que puede dispensarle un pueblo, y es la única también que no pueden los Gobiernos arrebatarle.»

á la generalidad [1]; pero enaltecido en breve con muchos é inmarcesibles lauros, llegó á hacerse popular para ser inscrito después con letras de oro en el catálogo de los insignes poetas, continuadores de la dramática española y jefes de una restauración literaria. «El autor del *Trovador*,—decía Larra al dar cuenta de aquel gran triunfo escénico—se ha presentado en la arena nuevo lidiador, sin títulos literarios, sin antecedentes políticos: solo y desconocido, là ha recorrido al són de las preguntas multiplicadas, *¿quién es el nuevo? ¿quién es el atrevido?* y la ha recorrido para salir de ella victorioso: entonces ha alzado la visera y ha podido alzarla con noble orgullo, respondiendo á las diversas interrogaciones de los curiosos espectadores:—*Soy hijo del genio y pertenezco á la aristocracia del talento.* ¡Origen, por cierto, bien ilustre, aristocracia que ha de arrollar al fin todas las demás!

«El poeta ha imaginado un asunto fantástico é ideal, y ha escogido por vivienda á su invención el siglo XV; halo colocado en Aragón y lo ha enlazado con los disturbios promovidos por el Conde de Urgel.

»Con respecto al plan no titubearemos en decir que es rico, valientemente concebido y atinadamente desenvuelto. La acción encierra mucho interés, y éste crece por grados hasta el desenlace.»

Notaba después el afamado crítico que en *El Trovador* hay dos pasiones dominantes, generadoras de dos acciones diversas, aunque íntimamente unidas, y que la igual importancia de los tres caracteres principales—Manrique, Leonor y la Gitana—impide que nin-

---

[1] Para entonces, no obstante, se había representado ya su traducción de *El vampiro*, de Scribe, y corrían impresas las que había hecho de *Batilde ó la América del Norte en 1775*, *El cuáquero* y *La cómica*, del mismo autor; y antes, al llegar á Madrid, traía compuestas García Gutiérrez las comedias *Una noche de baile* y *Peor es urgallo*, la tragedia *Selim, hijo de Bayaceto*, y la que el tituló *fantasía dramática* (en cinco actos y en romance endecasílabo), *Fingal*, publicada en 1840 al final de sus *Poesías*.

guno se presente como verdadero protagonista. «Todos los defectos--añadía—de que la crítica puede hacer cargo al *Trovador* nacen de la poca experiencia dramática del autor: esto no es hacerle una reconvención, porque pedirle en la primera obra lo que sólo el tiempo y el uso pueden dar, sería una injusticia. Ha imaginado un plan vasto, un plan más bien de novela que de drama, y ha inventado una magnífica novela; pero al reducir á los límites estrechos del teatro una concepción demasiado amplia, ha tenido que luchar con la pequeñez del molde.

»De aquí el que muchas entradas y salidas estén poco justificadas; entre otras la del proscrito Manrique en Zaragoza y en palacio, en la primera jornada; la del mismo en el convento en la segunda; su introducción en la celda de Leonor en la tercera, cosa harto difícil en todos los tiempos para que no mereciera una explicación. Tampoco es natural que el Conde Don Nuño que debe desconfiar mucho de las proposiciones tardías de una mujer que ha preferido el convento á su mano, la deje ir al calabozo del Trovador, y más cuando no es siquiera portadora de ninguna orden suya para ponerle en libertad, sin la cual seguramente no puede bastar ni servir de nada la concesión lograda...»

A pesar de estos reparos y de algún otro, nacidos, en parte, de observación fina y perspicaz, y en parte, de escrúpulos naturales en quien no había roto completamente con los preceptos del clasicismo, Larra enaltece con calor las excelencias del drama, la maestría con que están calculados los efectos teatrales, especialmente al concluir las jornadas, y el encanto y la dulzura de la versificación. En resumen, el fallo del crítico más autorizado que había entonces en España, era favorable al nuevo dramaturgo, pero no tanto aún ni tan sin reservas como la opinión general del público.

Bien merecía *El Trovador*, si por un instante prescindimos de todo lo que no sea el juicio puramente

estético, las atenciones que se le dispensaron. Gran parte de su valor era relativo y desapareció con las circunstancias, pero no puede la historia separarle de ellas sin desacuerdo, y hay que entrar en las magnéticas corrientes y en el hervor de pasiones característico de la época; hay que abandonar las olímpicas alturas de un criterio inflexible para saborear las bellezas de éste y de los demás frutos que dió de sí la primavera del romanticismo. ¿A qué víene, decimos hoy y decimos bien, las mudanzas innecesarias de lugar entre escena y escena, las transiciones bruscas de la prosa al verso y de unas rimas á otras, la manía de renovarlo todo, el convencionalismo, digámoslo así, de la destrucción? Pero no se piensa con tanta calma en medio de la lucha, y es ley ordinaria de todas las revoluciones el pasar los límites de lo razonable, como si en ellas influyese la idea de que el ataque es más seguro cuanto más radical y violento, idea bajo cuya impresión debió de concebirse *El Trovador*, destinado á ser el verbo de los rencores anticlásicos y á exceder en osadía á *La fuerza del sino*.

Por otra parte, el Duque de Rivas, poeta meridional, apasionado de la luz y el colorido, espléndido narrador de los romances históricos, vació todas estas cualidades de carácter en su maravilloso poema dramático, cuya lobreguez atenúan. García Gutiérrez, más sistemático en esta ocasión, cedió á la corriente de aquella musa sombría que engendraba allende los Pirineos las producciones escénicas de A. Dumas [1]. El tipo de la gitana, por ejemplo, forma parte en *Don Alvaro* de una escena cómica que rebosa de espontaneidad y realismo; en *El Trovador* es repulsivo y casi satánico. La mirada de

---

[1] Autor á quien siguió manifestando García Gutiérrez visible predilección, ya al traducir los dramas *Don Juan de Marana*, *Calígula* y *Margarita de Borgoña*, ya al imitarle en casi todos los que compuso inmediatamente después de *El Trovador*.

Azucena, la pasión fría que le sugiere sus últimas palabras: *Ya estás vengada*, cuando cae la cuchilla fatal sobre el desdichado trovador, á quien llamó hijo tantos años; todo su porte, en fin, tan solapado é insidioso, de que es clave aquel grito aterrador, hiela la sangre en las venas. Los dos protagonistas, Manrique y Don Alvaro, difieren asimismo bastante más de lo que parece. El fatalismo que avasalla y pervierte las grandes dotes de Don Alvaro no aparece ni aun casi de soslayo en el drama de García Gutiérrez. Está sustituído por una moral pseudo-filosófica, de ingenios calenturientos y épocas de transición, moral bastardeada que pone el sentimentalismo por encima del decoro, aproximándose á la teoría del amor libre que comenzaban á preconizar por entonces los novelistas y dramáticos franceses, y que logró cínicas apologías en las obras de Jorge Sand.

Sólo obedeciendo á tales ideas y á tales ejemplos pudo trazar el poeta andaluz un cuadro en que parece destacarse, entre el fausto de la morada señorial, los paredones del convento y las tristezas de la prisión, el mote de *Amor obliga*. Frenético y desatentado es el que une el alma de Leonor con la de Manrique hasta obligarla á maldecir de su sangre y de sus juramentos, hasta ponerla á los pies de aquel mismo Nuño cuyos halagos miró siempre con desdén, hasta hacerle prometer una correspondencia imposible, á trueque de conseguir la libertad del trovador.

En el hecho de que éste resulte hermano del propio D. Nuño, y en la confusión entre la tiranía y la nobleza que frecuentemente se nota en las ardorosas frases de la víctima, no es tampoco difícil vislumbrar ciertos rasgos de aquel socialismo incipiente que en la revolución de 1830 unificó á los discípulos de Saint-Simon con los de Víctor Hugo.

El primer drama de García Gutiérrez no refleja, por lo tanto, el carácter genuinamente español, aunque se

supongan tales las personas, y á despecho también del lugar, del tiempo y de las circunstancias históricas. Es una manifestación del romanticismo llamado fisiológico, donde la pasión criminal y descarriada conmueve, seduce y como que borra del ánimo el disgusto, imposibilitando la rigurosa censura.

En las letras castellanas apenas se encuentra una obra que le pudiera servir de modelo; y si alguna hay, es excepción poco notable de una regla universal. No digamos nada de Lope y Calderón, de Rojas y Moreto, ni de sus personajes, concebidos al calor del espíritu y de las costumbres nacionales; de aquellos galanes y aquellas damas tan esclavos del honor, al que sacrifican todos los intereses y afectos, y tan nimios en el cumplimiento de sus leyes, aun las más fieras y anticristianas. En la tradición española, hasta cuando más se pervierte y bastardea, no hallaron cabida las impurezas y libertades de la musa provenzal, ni la rehabilitación de los Guillermos de Cavestany y las Madonas Margaritas.

El ideal caballeresco tal y como se vislumbra en *El Trovador*, no debió buscarse en Aragón, ni en el siglo XV, sino en la corte de Guillermo IX, el Conde de Poitiers, y en las aventuras de algún errante poeta de los que murieron en el sitio de Beziers ó á manos de algún esposo ultrajado, por más que no sea ésta la situación del Conde de Luna respecto de Leonor.

Los lauros del drama histórico que, andando el tiempo, ciñeron la frente del autor novel, no le corresponden de justicia por su primera y más celebrada producción. Era preciso que amaestrado por la experiencia, y mejor encaminada su facultad creadora, pasara por el magnífico ensayo de *El Trovador* y por otros menos afortunados, hasta los esplendores de *Simón Bocanegra*, *Venganza catalana* y *Juan Lorenzo*. No quiere esto decir que García Gutiérrez haya conquistado más renombre como exhumador de los siglos pasados que como inimitable intérprete de luchas internas

y vigorosos afectos. No es la fidelidad histórica el distintivo de sus mejores obras dramáticas, sino más bien la intuición maravillosa, propia de todos los grandes artistas, con que sabía penetrar hondo en los dominios del alma.

Mas por este tiempo encadenaba al insigne dramaturgo la obsesión de la escuela francesa, que le mantenía oscilante entre Dumas y Víctor Hugo, sin repudiar siquiera á Ducange y Bouchardy, pues no de otro origen procede la lava del impuro amor y de los sentimientos exagerados hasta el paroxismo, que hierve y se desborda en las escenas de *El paje*, *Magdalena*[1], *El Rey monje* y *El encubierto de Valencia*. Un horrible vacío moral, una falsificación sistemática, un desequilibrio violento se ocultan bajo el velo de riquísima pedrería, labrado por el autor con los tesoros que le rinde el idioma poético. Érale necesario romper con tan funesta inclinación, fomentada por el mal gusto dominante, y rompió, en efecto, al crear el admirable poema trágico que aplaudió el público del teatro de la Cruz en 17 de Enero de 1843.

Simón Bocanegra, muy por debajo de *El Trovador* en nombradía, pero no en mérito positivo, está entretejido de maravillosos fragmentos dramáticos, aunque no los eslabone la indispensable y sintética harmonía. La multiplicidad de acciones llega á tal punto que podría extenderse, y no con mucho desahogo, en dos ó tres dramas distintos. Uno de ellos se bosqueja en el prólogo que concluye con la aclamación de Bocanegra por Dux, enlazada á un poema de íntimo dolor que forma con el fausto suceso un contraste lleno de inefable poesía. El fiero dominador de los mares, á quien temen la nobleza genovesa, las Repúblicas italianas y las más poderosas naciones, lleva en su alma escrito con ígneos

---

[1] Drama rechazado por la *Junta de lectura*, impreso en 1837, y que no llegó á representarse.

caracteres un recuerdo de amor y de vergüenza: la profanación de la noble Mariana Fiesco, por cuyo nombre se postra ante su eterno enemigo Jacobo, el padre de la doncella. Déjale éste penetrar en su casa; pero el iluso amante sólo ve un cadáver, que no puede creer sea el de su idolatrada, y estando en el balcón del palacio oye los gritos del pueblo levantándole por su señor y ofreciéndole un solio mientras él pide una tumba.

En el cuerpo de la obra, y dejando otras situaciones menos interesantes, ¡cuán conmovedor y cuán artísticamente concebido no está el reconocimiento de hija y padre en las personas de Susana Grimaldi y Simón Bocanegra! ¡Cuán agradable ver cómo se desliza la sospecha en el alma del último, sospecha que luego se torna en realidad consoladora! [1] El lirismo calderoniano que se derrama por estas escenas subyugaría al más adusto censor, y ni por un momento deja de ser jugo vital y nutritivo para convertirse en pletórica redundancia. No menos interesan y fascinan el diálogo de la llamada Susana con su amante Gabriel Adorno, los desesperados esfuerzos que hace para convencerle de que no hay nada opuesto á su mutuo cariño, nada criminal ú odioso en el amor del Dux hacia ella, y la ingeniosidad con que procura inclinar el corazón de Bocanegra, sorprendiéndole al fin con el odiado nombre de su enemigo Adorno. Gústese, en fin, la exquisita ternura que encierra la confesión de María ó Susana á su despechado padre:

SIMÓN. ¿Tanto amas á ese Gabriel?
SUSANA. ¿Qué otra cosa es sino amor
El perdurable tormento
Que dentro del alma siento
Ya horrible, ya encantador?
Pasión de ruda violencia,
Cuya inapagable llama,

[1] Acto I, escena XI; acto II, escena VII.

Más que el mismo amor la inflama,
La inflama la resistencia.
Si castigáis su delirio,
Sólo mi afán ambiciona
La mitad de la corona
De su sangriento martirio.
En blando ó funesto yugo
Nuestra suerte han de igualar,
O su mano en el altar,
O el hacha de tu verdugo [1].

La conclusión del acto III y todo el último constituyen un desenlace prolongado, un panorama soberbio, que comienza con la reconciliación del Dux y de Gabriel, al ver éste entera la verdad después de un asesinato frustrado; que prosigue con la conspiración de Albiani, y que llega á la cumbre de lo sublime en el perdón mutuo de Bocanegra y Fiesco, cuando aparece calmando los furores del viejo y rencoroso patricio aquel fruto inocente de culpables amores, aquel vástago tierno que él juzgó perdido para siempre. Simón, cobardemente envenenado por Albiani, bendice ya moribundo el matrimonio de su hija, cediendo á Gabriel la corona de Dux y lanzando el último suspiro entre las lágrimas de sus deudos y los vítores de la multitud, cuando en el cáliz de su amargura se deslizaba la primera gota de placér y en el cielo de su grandeza aparecía la aurora de la felicidad.

Simón Bocanegra ocuparía, en mi juicio, el primer lugar entre las obras dramáticas de su autor si atendiésemos únicamente á la belleza aislada de las partes, sin considerarlas en conjunto. Hay en él una sobreabundancia de episodios que embarazan el curso de la acción, un lujo ostentoso que arrebata, pero que también confunde; condiciones no privativas del presente drama histórico, sino comunes á todos ó á casi todos los de García Gutiérrez, y que hablan muy alto en favor de

[1] Acto III, escena VII.

sus dotes ingénitas, no así de su educación literaria, adquirida en una edad de exaltadísimas pasiones y en que era casi irremediable la caída. Digo caída, aunque bien considerado todo, y siendo ley constante la de los extremos, lo mismo en literatura que en todas las cosas, siempre se han de preferir estos derroches de pródigo al empobrecimiento estéril, característico de la dramática española que dominó en todo el siglo XVIII y á principios del actual.

La intensidad de afectos, el hervor del alma bien dirigido siempre y libre de tibiezas sentimentales, todas las cualidades, en fin, que hemos admirado en *Simón Bocanegra*, subsisten en los demás cuadros de historia, también de épicas proporciones, que posteriormente llevó á la escena.

No le faltaban condiciones para el cultivo de la comedia, y algunas compuso en este período muy aplaudidas *(Afectos de odio y amor, Los millonarios, La bondad sin la experiencia)* lo mismo que sus zarzuelas, entre las que sobresale *El grumete.*

En 1860 hizo un arreglo de *Emilia Galotti*, de Lessing *(Un duelo á muerte)*, que no merece colocarse entre lo verdaderamente selecto del repertorio de García Gutiérrez. El argumento está informado por un efectismo de melodrama que era el achaque de que más encesitaba curarse el poeta, y no deben seducirnos lo patético de algunas situaciones, ni los primores del diálogo, ni la intención política y social que buenamente se le ha atribuído. Comparando esta obra con la alemana que le sirvió de modelo, decía D. Manuel Milá y Fontanals [1]: «La mayor novedad que ha introducido el poeta español ha sido la de refundir

---

[1] *Revista de la literatura nacional española en 1860-61*, publicada en el *Jahrbuch für englische und romanische Literature*, y cuyo texto castellano forma parte de las *Obras completas* del autor. (Tomo V, pág. 201, Barcelona, 1893).

en un solo personaje, que es el pintor Conti, los del padre y del novio de Emilia, de suerte que no es el padre, sino el esposo quien sacrifica en aras del honor la vida de la heroina, sustitución, en esta parte, poco feliz, pues falta la autoridad patriarcal á la terrible acción, que no puede además eximirse de la sospecha de pasión celosa; tanto más cuanto que no está completamente justificada en el drama español la necesidad del sacrificio. Acaso, según ha observado un crítico chileno (*Guillermo Matta*), se hubiera podido evitar la catástrofe, suponiendo, algunas escenas antes, en el Duque el cambio moral y el arrepentimiento que muestra al final del drama. Por lo demás, el Sr. García Gutiérrez ha condensado la acción y ha motivado los manejos de Marinelli por amor á Emilia y odio á Conti; ha dado más entereza al carácter de la heroina y ha procurado hacer algo menos odioso el del Duque. Ha justificado el enlace del pintor con la patricia por pobreza del hermano de ésta, si bien ha resultado la ininconguencia de que el cortesano Conti, el complaciente retratista de la manceba del Duque, haya de ser luego la personificación del honor conyugal...»

Venganza catalana (teatro del Príncipe, 4 de Febrero de 1864) [1] se presenta como parto de la reflexión madura, aliada con la más fresca y juvenil espontaneidad, distinguiéndose además por su estructura compleja, por la vivacidad del sentimiento y por la talla gigantesca de casi todos los caracteres. La senil decrepitud del Imperio de Oriente está representada en el egoísmo de los griegos, en sus criminales ingratitudes para con el gran Roger y en su cobardía, que los hace depender del auxilio de los feroces alanos. Ninguna virtud, ni aun la del más vulgar decoro, podía hallar cabida en aquellos corazones gastados por la molicie

---

[1] Años antes había consagrado García Gutiérrez á las hazañas de Roger de Flor otro drama devorado por un incendio.

y dispuestos á todas las infamias con tal de convertirlas en propia utilidad.

Como la flor del granado en soledad estéril, vive en la morada imperial una hembra de temple superior, que entrega su mano al hombre capaz de salvar la amenazada existencia del Imperio. María, la Princesa de Bulgaria, prima del emperador Miguel y enamorada esposa de Roger de Flor; la heroína cuya sangre griega no es la corrompida de su estirpe, sino la de las antiguas espartanas, ó más bien la de las mártires del Cristianismo, ocupa el primer término entre todos los personajes del drama, y concentra en sí los rayos de luz y de interés derramados en la acción. Ideal de imposible ventura para el infeliz Alejo, rival vencedora de Irene, á quien abrasa un amor sin límites hacia Roger, imán que atrae las miradas y el corazón del caudillo, criatura incólume del pecado de origen que parece contaminar á su raza, ídolo de los valerosos almogávares, terror de los asesinos de su esposo, ¿qué corona puede faltar á sus sienes, puesto que ciñe también la de la desgracia? El animar esta admirable encarnación de la virtud con el fuego de la emoción dramática constituye uno de los mayores triunfos que consiguió nunca García Gutiérrez, así como al delinear la fisonomía de Roger anduvo oscilante y descaminado, y en las de Berenguer de Roudor y Perich de Naclara copió un modelo único que las despoja de su respectiva individualidad.

Hay un momento solemne en que la trama urdida contra Roger por sus eternos enemigos, el emperador Miguel y el jefe de los alanos, y descubierta por Irene y Alejo, es conocida del héroe, por cuya alma cruza la sospecha respecto del cariño de su esposa, que con el confiado candor de la inocencia no quiere suponer tanta perfidia en su primo. Los temores de Roger van adquiriendo terribles visos de certeza, pero se disipan ante la sublime ingenuidad de María:

MARÍA. Por ese Dios que mi inocencia mira
te juro...
(Arrodillándose en actitud de invocar á Dios.)
ROGER. Mientes, y á tu Dios engañas.
MARÍA. ¡Por tu amor!... ¡Por mi amor!
ROGER. ¡Era mentira!
(María se levanta radiante de orgullo y felicidad.)
MARÍA. ¡Por el hijo que llevo en mis entrañas!
ROGER. ¡María! ¿Es cierto? ¿Y con sospecha loca
tu corazón aflijo?
MARÍA. Una madre no miente cuando invoca
el nombre de su hijo [1].

La acción no termina en el alevoso asesinato de Roger de Flor, sino que comprende la *Venganza catalana* de sus auxiliares, aplaudida por María, y adquiere con esta variedad profusa de elementos la amplitud y el sentido histórico de una crónica de Shakspeare.

Como lo mejor es enemigo de lo bueno, aún parece faltar aquí algo que brilla como auréola suprema en *Juan Lorenzo*, drama que se estrenó en el siguiente año de 1865. Este algo es la intuición certera y profunda, el estudio analítico de un carácter y el más difícil de los enigmas, abismos y contrariedades pavorosas que se ocultan en el fondo del humano corazón. Nada de desfigurarlo con la calumnia ni con la apoteosis: la verdad es la única musa inspiradora del gran dramaturgo, que ha aprendido á desoir las voces de sirena con que le seducían sus propias inclinaciones.

Juan Lorenzo simboliza, en medio de su individualidad enérgica, al ideólogo honrado que arroja á las calles el torbellino de la anarquía y sucumbe arrollado por él; que confunde inexperto la imagen de la libertad, columbrada en sus sueños de oro, con la hiena sin entrañas á quien atrae el olor de la sangre y ofende la inocencia. Los sentimientos ruines que suelen ampararse

---

[1] Acto III, escena VIII.

en tales ocasiones de una idea primitivamente justa, y la brutal sumisión con que se convierte en ejecutora de ellos la multitud extraviada, completan este cuadro sublime en que las sombras realzan los cambiantes de la luz, y se confunde el drama de la conciencia con el drama de la sociedad. ¡Qué grandeza moral la de los dos amantes desventurados, y qué historia la de sus frustradas esperanzas de desposorio! ¡Qué arranques de cristiano estoicismo y acrisolado amor! Las blancas vestiduras nupciales de Bernarda junto al cadáver, caliente aún, de Juan Lorenzo, cuando iban á unir sus manos ante el altar; las cavernosas y entrecortadas frases del traidor Sorolla, que suenan como la voz del remordimiento en aquella habitación fúnebre; el dolor mudo y la religiosa plegaria turbados por el eco del oleaje popular: ¡qué situación tan rica de interés, y qué desenlace tan elocuente y tan humano!

¿Por qué la intolerancia de los partidos ahogó el éxito de este prodigio dramático, hacia el que justamente sentía García Gutiérrez una predilección instintiva? No era *Juan Lorenzo* un arma política, ni en él estaban representados intereses ajenos al arte; pero el fanatismo de bandería se creyó herido de soslayo, influyendo por entonces en el veredicto de la crítica, al que, por fortuna, va reemplazando el de la posteridad desapasionada.

En la escrupulosa renovación que á sí mismo se propuso el autor de *Juan Lorenzo* tocaba su parte á la elocución y el estilo, cuyo molde no es ya el rigurosamente calderoniano. El férvido torrente lírico de *El Trovador*, y hasta de *Simón Bocanegra* y *Venganza catalana*, está definitivamente encauzado, quizá á costa de sacrificios dolorosos; el amplio ropaje se convierte en modesta y ceñida túnica, que permite ver con menos trabajo la integridad del pensamiento. Para un alma tan intensamente sensible como la de García Gutiérrez; para la exuberancia prolífica de su imaginación

y la delicada finura de su oído poético, hubo de resultar ímproba tarea la de cercenar vírgenes frondosidades, hijas idolatradas de su mismo sér, que sólo podían rechazarse por un rigorismo inflexible, y en él doblemente digno de admiración. Contempladas desde este cenit de sus facultades artísticas, determinan una línea de descenso las obras que creó posteriormente.

Una, y no de las mejores, *Doña Urraca de Castilla*, vino en 1872 á levantar un poco el Teatro castellano, envilecido por los engendros bufos, y á recordar, aunque de lejos, los buenos días del autor. El asunto es sobradamente conocido, y como nada ó casi nada se añade á lo rigurosamente histórico, se prevén las dificultades y su solución; pero ya que escaseen el interés y la novedad, hay energía en los caracteres, destreza en el modo de conducir la fábula, y forma poética no indigna de García Gutiérrez. Su nombre, empero, debió de influir en los juicios excesivamente benévolos de periódicos y revistas [1], aunque bien se disculpa semejante benevolencia atendiendo al bajísimo nivel de las farsas que á la sazón habían invadido la escena. El tipo de D. Alonso el Batallador está visiblemente falseado, y además falta un núcleo de acción, en lo cual consiste el pecado original del drama.

En el mismo año de 1872 se estrenó el delicioso juguete *Crisálida y mariposa*, que con las tres comedias *Un cuento de niños*, *Una criolla* y *Un grano de arena* (14 de Diciembre de 1880) constituyen la última y no menos interesante manifestación de aquel gran ingenio dramático, que bajaba de las cumbres donde viven las águilas para concluir explorando las llanuras del género familiar.

Admirable figura la de García Gutiérrez; mas, para apreciar todo su valor, no hay que elogiarle sólo por lo

---

[1] Por ejemplo, el de *La Ilustración Española y Americana*, cuyo crítico no pecaba de indulgente. (Año III, núm. XL, pág. 627.)

que es, sino también por lo que representa; no sólo por lo que hizo, sino por su mucha y saludable influencia en otros dramáticos de segundo orden.

Es gloria que principal, aunque no exclusivamente, le pertenece el haber resucitado las brillanteces de forma y la fecunda inventiva de los grandes maestros castellanos, condenadas á injusto ostracismo por los pseudo clásicos del siglo XVIII. Comenzando por *El Trovador* y concluyendo por la última de sus obras dramáticas, todas conservan el mismo aire de familia, resolviendo prácticamente y de un modo grandioso el problema de la versificación dramática. El resultado que por ellas se logró dice más que las razones *a priori;* porque, gracias á García Gutiérrez y á otros románticos no menos ilustres, reaparecieron en el teatro las antiguas combinaciones métricas, y en ninguno como en el eximio autor de *Venganza catalana* lucen sus primores la redondilla vivaz, alada y sonorosa, de una perfección rítmica insuperable; el romance octosílabo discretamente combinado con el heróico; la silva, en fin, cuya flexibilidad utiliza para los arrebatos líricos y para la descripción solemne [1].

Ningún nombre más digno de figurar junto al de García Gutiérrez que el de su ilustre colega D. Juan Eugenio Hartzenbusch [2].

---

[1] García Gutiérrez publicó además dos tomos de *Poesías* (Madrid, 1841-1842), el segundo de ellos con el título de *Luz y tinieblas.* El primero encierra composiciones muy débiles del género anacreóntico, alguna que otra traducción de Víctor Hugo, fantasías románticas y el cuento en verso *Las dos rivales,* que encabeza la colección. La poesía legendaria continuó siendo una de las principales aficiones del autor, que entre otras muestras de la misma especie ha dejado *El duende de Valladolid, tradición yucateca* (publicada en el *Semanario Pintoresco,* año 1850). Del poema *Hernán Cortés ó la conquista de Nueva España* sólo conservamos algunos fragmentos, por haber perecido otros en el mismo incendio que el drama *Roger de Flor.*

[2] Nació en Madrid, de padre alemán y madre española, el 6 de Septiembre de 1806. Fué, siguiendo el oficio de aquél, ebanista en sus primeros años, lo que no le privó totalmente de seguir

En 1837, un año después que *El Trovador*, se representaron *Los amantes de Teruel*, excitando igual ó más tumultuoso clamoreo. El insigne poeta que de un solo golpe se colocaba á la altura de los maestros, no hacía ahora sus primeras armas, pues por él traducidas ó arregladas corrieron algunas obras de Calderón, Rojas, Alfieri y Voltaire, habiéndose rebajado hasta refundir otra debida al mismísimo Laviano, conspicuo miembro de la turba comellesca.

Por lo inesperado fué más glorioso el triunfo que consiguió en *Los amantes de Teruel*. El poeta antes obscuro adquirió celebridad en una noche, y al poco tiempo era alzado sobre el pavés por críticos como Larra, que habló de él con grandísimo entusiasmo y frases de cordial encarecimiento en el último artículo que escribió, pocos días antes de suicidarse. «Venir á aumentar—decía—el número de los vivientes; ser un hombre más donde hay tantos hombres; oir decir de sí: *es un tal fulano*, es ser un árbol más en una alameda. Pero pasar cinco ó seis lustros oscuro y desconocido, y llegar una noche entre otras, convocar á un pueblo, hacer tributaria su curio-

---

y cultivar su innata afición á la literatura. Los arreglos y traducciones que dió al teatro, de obras nacionales y extranjeras tuvieron muy mala acogida, contrastando con ella el universal aplauso que coronó el estreno de *Los amantes de Teruel* en 19 de Enero de 1837. De allí arranca su reputación de poeta insigne, aumentada con innumerables triunfos posteriores, y á la que añadió la de prosador, crítico, bibliófilo y erudito consumado. En 1844 figura como oficial primero de la Biblioteca Nacional, cuya dirección se le confió en 1862. Era desde 1847 miembro numerario de la Academia Española; y, sin un solo incidente que perturbara su oculta y laboriosa existencia, falleció el 2 de Agosto de 1880 á los setenta y cuatro años de edad.

En la *Colección de escritores castellanos* se publica actualmente la de las obras de Hartzenbusch, de la que van impresos cinco tomos: I, *Poesías* (Madrid, 1887). II, *Fábulas* (1888). III, *Teatro. Los amantes de Teruel, Doña Mencía, La redoma encantada* (1888). IV, *Teatro —La visionaria, Los polvos de la madre Celestina, Alfonso el Casto, Primero yo* (1890). V, *Teatro.—El bachiller Mendarias, Honoria, Derechos póstumos* (1892).

sidad, alzar la cortina, conmover el corazón, hacerse aplaudir y aclamar... eso es algo: es nacer, es devolver al autor de nuestros días, por un apellido oscuro, un nombre claro; es dar alcurnia á sus ascendientes en vez de recibirla de ellos.»

Historia, leyenda é inventiva se compenetran en el famoso drama [1], que vino á infundir el aliento de inspiración gigante en un asunto manoseado ya por varios poetas y siempre con éxito poco feliz. La tragedia escrita con el título de *Los amantes* por Andrés Rey de Artieda; el drama incluído en la Segunda Parte de las Comedias de Tirso de Molina y el de D. Juan Pérez de Montalván, sólo ofrecen interés bibliográfico y de curiosidad desde el instante dichoso en que Hartzenbusch, poniendo á contribución su ingenio robusto, voluntad firme y fantasía meridional, fundió con ellos, en un todo de maravillosa belleza, los elementos suministrados por la tradición.

No le eran desconocidos los románticos franceses, y algo cedió á su influencia y á la de sus imitadores en España; pero apartándose por no sé qué certero instinto de todo lo anormal y monstruoso, tomó de ellos lo enérgico, apasionado y vehemente. ¿Qué hay, si no, de común entre los héroes de los poetas transpirenaicos y Diego Marsilla? ¿Qué entre Lucrecia, Tisbe ó Marión Delorme, y la honradísima Isabel de Segura? Allí la impudicia y el crimen santificados; aquí la constancia heróica y los amores de ultratumba. Aféese el recuerdo de antiguas promesas en una esposa ligada por otras indisolubles ante el altar; no será menos cierto que esa infidelidad sólo se muestra por intervalos, como encendido volcán por oculto respiradero, y que si hay algu-

---

[1] Siete años después de su representación se imprimió en Valencia una *Historia de los amantes de Teruel* por D. Esteban Gabarda con documentos para probar la existencia de los mismos, y en idéntico sentido trabajó antes el propio Hartzenbusch. Los cuerpos de los amantes se exhumaron en 13 de Abril de 1619.

na disculpable lo es la engendrada por una desgracia imprevista, por la imposición paterna, por el cariño filial y las más extrañas transformaciones; pues todo eso existe en la espantosa catástrofe. Existe la pasión sin límites que retrata Marsilla en aquellos famosos versos [1]:

Al darme el humano sér,
quiso, sin duda, el Señor
destinar al fino amor
un hombre y una mujer;
y para hacer la igualdad
de sus afectos cumplida,
les dió un alma en dos partida
y dijo: Vivid y amad.

. . . . . .

Desde los años más tiernos
fuimos rendidos amantes;
desde que nos vimos, antes
nos amábamos de vernos;
y parecía un querer
tan firme en almas de niño,
recuerdo de otro cariño
tenido antes de nacer.

Existe introducida por el poeta la circunstancia de ser el matrimonio de Isabel con el aborrecido caballero de Azagra moneda en que éste vendía un secreto fatal, el adulterio de Margarita, la madre de Isabel, adulterio desconocido por el pundonoroso D. Pedro de Segura. Tal felicísima invención es toda una fuente de trágica sublimidad, de resignación en la doncella inocente, de arrepentimiento en la culpada y de conmovedoras situaciones. Ni es menos grandiosa la constancia de Marsilla, que combaten á una los temores de la ausencia, la memoria de antiguas desgracias, los sobresaltos de su alma celosa, la incertidumbre de lo por-

[1] Modificados más tarde por Hartzenbusch con evidente desacierto.

venir, y los halagos y amenazas de una mujer que le adora con inaudito frenesí.

El amor con todo su abigarrado cortejo de horrores y grandezas, pocas veces ha tomado tan señalada fisonomía. La de los amantes de Teruel es más recia y no menos simpática que la de los de Verona, inmortalizados por Shakespeare á quien parece haber arrebatado su paleta Hartzenbusch, que sentía correr por sus venas la sangre del Norte mezclada con la del Mediodía.

Que abrasando una misma llama entrambos corazones concluya por darles la muerte, es lógicamente verdadero, humano y conmovedor. En pintar á sus amantes sucumbiendo al impulso de una pasión recíproca, no hizo Hartzenbusch sino interpretar en la escena los datos tradicionales; pero manifestó con ello su mucho tacto y cordura cuando un poetilla vulgar hubiese sustituído tan grandiosa solución por el tósigo mortífero ó por el arma homicida. El desventurado *Fígaro*, con aquel tono singular de melancólico pesimismo que distingue sus últimas páginas, comentó la trágica muerte de los amantes de Teruel en estas palabras dirigidas al poeta: "Y si oyese el cargo vulgar de que el amor no mata á nadie, responda que las pasiones y las penas han llenado más cementerios que los médicos y necios; y aun será mejor que á ese cargo no responda, porque el que no lleve en su corazón la respuesta, no comprenderá ninguna.„ Y si tal género de muerte, sobre constar por la tradición, se concibe en todos los tiempos y países, mucho más en aquel tiempo de convicciones hondas y arraigadas, de idealismo exaltado, de costumbres y amores caballerescos, y en aquel país donde raya en terquedad la constancia característica de la raza española. De ahí la distancia inconmensurable que separa á Isabel y Marsilla de Romeo y Julieta y de casi todos los amantes enumerados en las historias antiguas y modernas, é

idealizados por la pluma ó el pincel de los artistas. Ni el sentimentalismo muelle, ni la pasión lasciva, ni el rumor de un beso sensual bastardean nunca el amor virgen, impetuoso y férreo de aquellos dos corazones que se buscan porque nacieron para ser uno solo, á despecho de la ausencia y los rigores de la suerte. Por eso el interés que inspiran no recuerda el gorjeo de los pájaros y los aromas del pensil, como sucede con los héroes de Shakespeare, sino que, siendo cosa íntima é inmaterial, vive de sí mismo, y á sí mismo se basta para presentarse con los colores de la más dramática elocuencia. Además, según observa atinadamente don Juan Valera, «sucede en este drama, ó mejor dicho, se emplea en él, una vez aceptado el asunto, un procedimiento contrario al que suelen emplear los autores para obtener éxito ruidoso. En vez de imaginar una situación final ó culminante de grande efecto en el teatro y de prepararlo todo para llegar á ella, fiando en ella el triunfo, aquí es menester esmerarse en las situaciones anteriores, á fin de justificar la final, que ya no es dramática, de puro sublime. De aquí lo indispensable de que todo el drama esté lleno de poesía, como lo está, y de que se respire en todo él un ambiente sereno y puro, un perfume caballeresco y cristiano, y como el ideal más alto de perfección á que pudo elevarse el espíritu en los siglos medios.»

Esto en cuanto al carácter general de la obra; lo único conservado por Hartzenbusch en dos refundiciones consecutivas y radicales, señaladamente la última, que infunde nuevo sér en los antiguos personajes, suprime y altera sus mutuas relaciones, sustituye unas con otras escenas, contándose por rarísima la que no experimenta algún cambio, y hasta desciende á los nombres, dándonos á Osmín por Zeangir, y por el agridulce empaque de Mari-Gómez el incoloro de Teresa.

En cuanto á la madre de Isabel, censuraron muchos las frases que en su boca ponen el remordimiento y el

deshonor, contrarias al más sagrado de sus deberes, fundándose unos, como *Fígaro*, en razones estéticas, y otros, como el mencionado Gabarda, en los fueros de la historia y la moralidad. Dócil Hartzenbusch á tales insinuaciones, suavizó bastante aquellas asperezas, y nos dió en la última refundición una Margarita más noble y menos olvidada de su amor maternal, haciendo que la iniciativa del doloroso sacrificio proceda de su hija, conocedora del secreto por la conversación entre su madre y D. Rodrigo.

Sin citar otras muchas variaciones, sólo advertiré que entre el drama primitivo, inspirado por las ideas románticas, y la refundición última en cuatro actos, apenas persiste otra semejanza que la identidad del autor y la del argumento con sus más inmediatas consecuencias. Gócese en la una quien anhele por el arte perfecto que no dan las disposiciones naturales, ni siquiera el estudio, y que es hijo sólo de la experiencia constante; quien guste del refinamiento escrupuloso sin el más leve reparo en que tropiecen los ojos; quien desee, en fin, una obra maestra de inspiración y de estilo; mas para embriagarse con las exuberancias líricas, para divisar el modo con que empieza á desenvolverse un gran ingenio, para reproducir en sí de alguna manera lo que sintieron los espectadores de 1837, fuerza es acudir al incorrecto, pero lozanísimo ensayo.

Así resultará menos difícil el tránsito de *Los amantes de Teruel* hasta *Doña Mencía*, que, en mi entender, señala un eclipse, no en el numen, sino en las opiniones y en la independencia artística de Hartzenbusch. Podemos decirlo muy alto, sin miedo de profanar su nombre, porque la verdad es verdad y la fuerza de los prejuicios vulgares nunca se estima mejor que cuando arrastra á las cabezas mejor sentadas, á los más nobles y rectos corazones. Eran días aquellos de recrudescencia antirreligiosa y de guerra sistemática á las venerandas tradiciones españolas; cuando, no ya en las plazas y

calles, sino en los teatros y Academias hervían los odios sin freno y las pasiones políticas; cuando halagar los unos y las otras era condición precisa y fianza segura de popularidad. Por eso hasta el varón insigne, cuyo carácter formaron la templanza y la mesura, vino á hacer coro con los horrores de *Carlos II el Hechizado* en el mencionado drama, que avaloran, por otra parte, grandes quilates artísticos de ejecución.

Doña Mencía sólo puede apellidarse drama histórico como para incluirlo en un grupo ó género literario, porque, en hecho de verdad, figura entre los más antihistóricos que abortó aquí el romanticismo, y no es retrato, bueno ni malo, sino fantasía delirante, y á lo sumo caricatura de la España antigua, de la España católica y tradicional. Impertinente y ocioso juzgo discutir á la larga monstruosidades de tan grueso calibre, lugares comunes que logró popularizar el fanatismo sectario; pero aún quedan restos de ellas entre el vulgo de propagandistas obcecados, y no estará de más el darnos cuenta de cómo se formó el coloso de la preocupación.

No hay duda que tan poderosamente como la novela contribuyó á ello el Teatro, y que de éste pocas obras se podrían entresacar comparables con *Doña Mencía*, ni en mérito real ni en espíritu malsano. Como el anacrónico Marqués de Poza en el *Don Carlos*, de Schiller, representa D. Gonzalo al hombre despreocupado, enemigo de exageraciones religiosas, y sobre todo adórnanle las cualidades que más simpático pueden hacerle: la intrepidez viril, el menosprecio del vulgo y de sus díceres, la generosidad y la nobleza. Todo lo cual ya se ve cuánto dista de aquellos tiempos en que para todo español era caso de honra el catolicismo acendrado, y padrón de infamia la más leve sospecha de herejía, y en que, si alguno llegaba á detestar la intransigencia católica, no se movía á ello sino por otra intransigencia más atroz y enconada, que nunca salía

de intransigencia protestante áun en nuestros más audaces pensadores, en los Servet y Valdés. Y no digamos de aquel burlar las diligencias del Santo Oficio, y aquel disfrazarse de hábito religioso que facilita á don Gonzalo la fuga de su prisión y la entrada en el locutorio de un convento de monjas, donde se encuentra con su antigua amante y presunta esposa, terrible mujer en quien encarnan la pasión criminal, el fanatismo ciego é hipócrita y los rabiosos celos, y que al final, reconociendo estupefacta en su esposo á su mismo padre, se quita la vida.

El efecto trágico cede su lugar al horror preconcebido y artificiosamente preparado en una serie de increíbles aventuras, y á pesar de todo no es posible negar la belleza de muchos pasajes, el conocimiento del corazón humano y la destreza en combinar los hilos todos de la fábula, que en pocas obras de Hartzenbusch, exceptuando *Los amantes de Teruel*, brillan con esplendor tan soberano. La mencionada *anagnorisis*, á despecho de sus abominables apariencias, sorprende el ánimo con cierto placer, desvanecido luego por una emoción diametralmente opuesta. El drama está muy bien dialogado, y las pasiones que en él se agitan son como gotas de derretido plomo, intensas y vehementes á lo Shakspeare y Calderón, menos cuando el gusto de la época las pervierte con la exageración repugnante y absurda.

El suicidio de Doña Mencía y las demás incongruencias de la obra no son el único tributo pagado por Hartzenbusch á las imposiciones de la moda, á las que tampoco acertó á sustraerse en *Alfonso el Casto*, drama representado tres años después (1841), y en el que, si el héroe sale triunfante de sus incestuosas inclinaciones, se falsean los datos de la historia y se presentan al desnudo conflictos de mala especie. Todavía señalan un descenso muy visible respecto de los dos últimos dramas (prescindiendo de las tendencias morales) los intitulados:

Primero yo, nebuloso y árido con sus pujos de filosofía; *El bachiller Mendarías*, anecdótico y más tolerable, y *Honoria*, en fin, imitación de los melodramas transpirenaicos. Acres y bien merecidas censuras costaron á su autor esos engendros; y obediente como de costumbre á los consejos de los amigos, torció el rumbo hasta llegar, por vía de retroceso, á los primeros días de su carrera dramática.

Fruto de esta evolución fueron algunas comedias que reseñaremos más adelante, y sobre todo las valentísimas pinceladas de *La jura en Santa Gadea*. Artista y erudito, adivinó Hartzenbusch el venero de poesía oculto en las tradiciones épicas de la reconquista española, cien veces utilizadas por el arte, pero eternamente simpáticas y fecundas. ¿Y cuál otra mejor que la del Cid, así el de la Crónica rimada, el Poema y el Romancero, como el de Guillén de Castro, Corneille y Diamante? Ninguna quizá, y esto mismo era un obstáculo para el que intentase entrar de nuevo por tan asendereada vía, exponiéndose á repetir mal lo que habían dicho admirablemente el dramático valenciano y el portentoso creador de *Cinna*. No se arredró con tales consideraciones Hartzenbusch, y sin desnaturalizar el carácter del héroe castellano, sin despojarle de aquella aureola que á sus prendas de guerrero añaden su contrastado amor y su representación política, supo unificar tan variados elementos.

Corneille, imitando á Guillén de Castro, hizo estribar todo el interés de las relaciones entre Jimena y el Cid en la circunstancia de haber dado éste la muerte al padre de su amada; circunstancia que, si tiene mucho valor dramático, tiene también algo de repugnante y contrario á la naturaleza. Los reproches de los críticos, fundados ó infundados, no tocan á la obra moderna, muy diferente de las antiguas en giro y en condiciones. Aquí el empeñado en estorbar el matrimonio del Cid es el mismo Alfonso VI, que quiere unir con Gonzalo á la

hermosa Jimena, y tanto más cuanto que el Cid le exige público juramento de no haber sido cómplice en la muerte alevosa de Don Sancho. La arrogancia del héroe encuentra oposición inesperada en la calumnia de Don Gonzalo, que le inculpa de haber armado el brazo de Vellido Dolfos; pero el Cid insiste en su primer demanda, afronta las iras del Rey, acepta el reto de su rival y de otros doce, y pronuncia con solemnidad estas lacónicas frases, que rematan el acto segundo:

> Mañana á las nueve, el duelo; *(A Gonzalo.)*
> Mañana á las diez, la jura. *(Al Rey.)*

Después de una escena encantadora entre el Cid y Jimena [1], en que le pinta aquél un sueño significativo de su futura unión y prosperidad, se verifica el duelo. Jimena lo presencia ansiosa, y á poco ve caer en tierra á su amante, viniendo á disipar toda duda la tremenda respuesta de Illán: *Gonzalo ha triunfado*. La crisis temida avanza, la toca monacal va á cubrir la cabeza de la desventurada cuando se descubre que el vencido no fué el Cid, sino su deudo Alvar Fáñez, que se disfrazó con los arreos y la divisa del invencible caudillo; y dirigiéndose presurosa al convento la Reina Alberta, aún halla espacio para detener la religiosa ceremonia, sustituída por la de la jura. Como se ve, esta suerte de preparar la unión de los dos prometidos es peregrina, dramática y original, aunque inspirada, como toda la obra, por la fresca y primitiva musa del Romancero.

Respecto de *La jura en Santa Gadea* desmerece el drama histórico *La madre de Pelayo*, puesto en escena un año después (1846), y en el que campean igualmente las tradiciones patrias con rasgos procedentes de la

---

[1] La V del acto III.

mitología griega y otros de libre invención, y en la cuerda del romanticismo francés. Trátase del bravo iniciador de la reconquista española; pero Hartzenbusch explota la leyenda relativa al origen y las mocedades del héroe antes que sus verdaderas hazañas, y le finge abandonado á la fuerza por sus padres desde su nacimiento, alistado bajo las banderas de Witiza, acusado como perpetrador de la muerte de su padre por la misma ignorante Princesa que le había dado el sér, y que, reconociendo horrorizada su equivocación, salva á costa de su vida la del hijo predestinado á defender el nombre y la libertad de España. La madre de Pelayo recuerda de lejos á Yocasta y Mérope, y, aunque en situación menos trágica, á la Lucrecia Borgia de Víctor Hugo.

Cuando parecieron reverdecidos los laureles de *Los amantes de Teruel* fué en *La ley de raza*, concepción hermosa referente también á la historia del Imperio visigodo, y que es lástima desluzcan el complicado enredo de la acción y la nimia sobriedad en las explicaciones. La lucha entre la civilización y la barbarie, entre los hijos de las selvas, dominadores de España, y los herederos de la cultura latina, ¡qué asunto tan hermoso y tan soberanamente presentado! ¡Qué instinto el del poeta en unir el conflicto interno de una pasión purísima al choque de los intereses políticos, con tanta maestría quizá como Goethe en el *Egmont* y Schiller en el *Wallenstein!*

Heriberta, la heroína, es la mujer que desmiente la flaqueza del sexo por medio de la virtud y del amor, interesando con la libertad de su sacrificio más que las Ifigenias y Virginias de la tragedia clásica. La resignación generosa con que cede su puesto de honor á su más encarnizada enemiga, arrostrando con viril entereza las olas de la adversidad y la calumnia, resalta como en ninguna otra escena en un monólogo que concluye así:

HERIBERTA. Tú que á nuestra exaltación [1]
Preparabas el sendero,
Recibe el adiós postrero
De mi amante corazón.
En dura separación
Nuestro amor vino á parar:
Entre los dos un altar
Y un conyugal juramento;
Aun de sí mi pensamiento
Debe tu imagen borrar...
¡Quédense, pues, anegadas
En la corriente del Tajo
Las ilusiones que trajo
Mi pasión acariciadas!
¡Aires de las enramadas
Donde á Recesvinto hallé:
Cuando él solo en ellas dé
Por su española un suspiro,
Llevádmele á mi retiro
Por tantos que exhalaré! [2]

En nada contribuye á enaltecer el carácter de la heroína el que se confiese culpable de un delito de que es en realidad inocente; pero la inconveniencia de este recurso, el atropellamiento de incidentes y peripecias, y otros lunares de fondo y forma, no bastan á extinguir del todo el fulgor de que una y otro están penetrados.

En 1858 dió Hartzenbusch al teatro el drama histórico *Vida por honra*, interpretando á su modo las trágicas aventuras del Conde de Villamediana, y dos años más tarde escribió, comprometido por un empresario, *El mal apóstol y el buen ladrón*, de carácter religioso, con algo de las alegorías y la elevación filosófica de los *Autos sacramentales*. El asunto está basado en una vulgar y piadosa tradición, sobre la que el poeta borda una serie de cuadros eminentemente humanos y patéticos, haciendo destacarse el de la sociedad judía, y logrando evitar la presentación del Salvador en la esce-

[1] Se dirige á Recesvinto.
[2] Acto III, escena VIII.

na, á la vez que por todas partes se siente la luminosa influencia de su divina figura. El encadenamiento de la suerte de Judas á la de Dimas, conforme á la profecía misteriosa de Betsabé, la angelical doncella que redime con su cariño al buen ladrón, recuerda el simbolismo teológico de *El condenado por desconfiado*. A Hartzenbusch no le faltaron vigor y alas para volar tan alto; sólo le falta la claridad, que su buen instinto le habría prestado sin el empeño lastimoso de enredar intencionadamente los hilos de la fábula, de suprimir escenas intermedias y convenientes aclaraciones, y de sujetar el diálogo á una reglamentación calculada, que hace además los versos ásperos, discordantes y premiosos. Tales defectos, hijos de la reflexión nimia y del predominio excesivo otorgado á la inteligencia sobre la sensibilidad, afean generalmente las producciones del autor en su segunda época.

El antiguo Teatro español no sólo debió á Hartzenbusch esmeradas ediciones y eruditos comentarios, sino también la refundición de algunas piezas escogidas, verificada con el acierto reservado á su inteligente laboriosidad, mejorando las de los autores de segundo orden y templando la crudeza de otras tan en oposición con las costumbres actuales como *La estrella de Sevilla*, de Lope, y *El médico de su honra*, de Calderón.

Genio tan flexible como vigoroso, lo mismo cultiva la tragedia y describe con verdad y viveza de colorido los dramas de la historia, que desciende á los pormenores de la comedia, cultivando la moratiniana en *Un sí y un no*, la de carácter en *La visionaria* y *Juan de las Viñas*, y la de magia en *La redoma encantada*, *Los polvos de la madre Celestina* y *Las Batuecas*.

Súmense con las precedentes el resto de las obras de Hartzenbusch [1], traducidas, de circunstancias ó en

---

[1] Puede verse el catálogo en el estudio de D. Aureliano Fernández-Guerra. (*Autores dramáticos contemporáneos*, p. 411-12).

colaboración, y habrá que admirar su teatro, no como prodigio de fecundidad comparable al de Lope ó al de Bretón, pero sí como uno de los más variados y completos entre los de dramáticos españoles del siglo XIX. Y es que el dominio sobre sus propias aptitudes, á las que ofrecía nuevos y dilatados horizontes el estudio de la literatura antigua y moderna, la suma de ideas adquiridas é intuiciones propias al servicio de un espíritu amplio y abierto á todas las corrientes de la inspiración, le hicieron capaz de abrazar lo más elevado y lo más humilde del arte escénico, y áun pudiera decirse del literario en general.

En medio de la modestia que ennoblecía al hombre, hay en la producción de Hartzenbusch algo de aquella serenidad olímpica, tan admirada en Goethe, de aquella constante reflexión sobre sí mismo, que no se confunde en el primero con la soberbia autolatría, siendo sólo una labor interna y educadora, un medio de domeñar el ímpetu de las pasiones para que no perviertan la imagen y el íntimo sentido de la realidad. Ese halago de sirena, esa libertad del corazón y la fantasía que arrastró á García Gutiérrez en casi todas sus obras, como había arrastrado á Schiller en su primera época, y que domina sin rival en la escuela de Víctor Hugo, tuvo un contrapeso en la índole severa y el temple germánico de Hartzenbusch, quien, no obstante, por el triste privilegio de la imperfección inherente á las cosas humanas, se entrega en ocasiones al prurito de la corrección fría y el convencionalismo académico, aunque más en lo referente á la expresión que en el pensamiento y su estructura.

CAPÍTULO XIII

EL DRAMA ROMÁNTICO

(CONTINUACIÓN)

Gil y Zárate, Ochoa, Pacheco, Castro y Orozco, Escosura, Díaz, Larrañaga, Asquerino, Príncipe, Navarrete, García de Quevedo, Ontiveros, Calvo Asensio, Ariza, Huici, Borao, Sabater, Tió, Bofarull, Balaguer, Morera, Fernández-Guerra, La Avellaneda.

En las tertulias literarias de *El Parnasillo*, que ya conocemos, descollaba D. Antonio Gil y Zárate [1] por su fama de autor dramático y por la madurez y peso de sus decisiones en la contienda doctrinal, si bien le hacía un tanto repulsivo la ortodoxia clásica de que alardeaba constantemente, y que transpira

---

[1] Nació en El Escorial * el 1.º de Diciembre del año 1796. Estudió las primeras letras en Francia, donde también, y después de algunos años de residencia en Madrid, perfeccionó sus estudios en Ciencias físicas y exactas. Al regresar de nuevo á España, obtuvo un empleo en el Ministerio de la Gobernación, que abandonó á los tres años (1823) por el uniforme de miliciano nacional. Desde 1828 desempeñó una cátedra de lengua francesa en el Consulado de Madrid, ingresando más tarde en las filas del periodismo. Fué sucesivamente Director de Instrucción pública, Subsecretario de diferentes Ministerios é individuo del Consejo Real (cargo este último de que le separó el Gabinete O'Donnell), perteneciendo además á la Academia Española y á la de San Fernando. Falleció en 1861.—Hay una colección escogida de sus *Obras dramáticas*, impresa por Baudry. (París, 1850).

* Así consta de la partida de bautismo que tengo á la vista, y así lo dicen todos los biógrafos de Gil y Zárate, fuera del Sr. Marqués de Valmar, que le supone natural de San Ildefonso, por equivocación sin duda.

asimismo por los acompasados romances de sus comedias y tragedias. Desde el año 1816, en que se anunció con *La cómico-manía*, hasta el de 1835, en que aparecía sobre las tablas su *Blanca de Borbón* desafiando las iras de los discípulos de Víctor Hugo, recogió Gil y Zárate una regular serie de triunfos, disputándoselos á Bretón, con cuyos primeros ensayos coincidieron *El entrometido*, *¡Cuidado con las novias!* y *Un año después de la boda*. El obstáculo principal que se le interpuso fué la censura previa, personificada entonces en el P. Fernando Carrillo, religioso mínimo del convento de la Victoria, y sobre cuyo nombre pesa una porción de anécdotas desfavorables todas, aunque algunas también inverosímiles ó exageradas por el horror que hubieron de cobrarle sus víctimas.

Volvió á presentarse al público Gil y Zárate, después de la muerte del último Rey absoluto y la consiguiente desaparición del formidable veto, con la mencionada tragedia *Blanca de Borbón*, vivas aún y palpitantes las pasiones despertadas por *Don Alvaro*, de cuyo estreno sólo la separaban tres meses. El buen éxito que coronó esta tentativa reaccionaria, á despecho del espíritu de partido, no bastó á impedir la conversión del autor, que era ya completísima y ultrarradical en 1837.

En este año pasó por la escena, con sorpresa universal, con inaudito escándalo y con lujo de ataques y frenéticas alabanzas, el más audaz y desconcertado drama que abortó entre nosotros el romanticismo. *Carlos II el Hechizado* fué para Gil y Zárate origen de una popularidad funesta, que él mismo deploraba en la edad de la reflexión, y procedente sólo de sus tendencias demoledoras, no de su escaso valor artístico. Cada representación, así en Madrid como en provincias, era programa de manifestaciones sediciosas, señal de motín, desahogo de la patriotería bullanguera, texto de historia con que se educaba una generación en el odio á

la España tradicional. Porque el cuadro que allí van completando las abstractas ficciones que hacen de personajes verdaderos, no se ciñe al período de decadencia indicado por el título, sino que es un escarnio de venerandas instituciones, sirviendo de tema los abusos del fanatismo.

Los horrendos amores de aquel Arzobispo de Sevilla, que retrató sin arte y con desnudez fría el autor de *Cornelia Bororquia*, y los del Arcediano Claudio Frollo en *Nuestra Señora de París*, dieron al poeta la norma á que ajustó su repugnante engendro [1].

En el imitador es más calculada la perversión del sentido moral, porque al fin sus dos predecesores tejieron una fábula absurda, pero de invención propia, mientras él falsifica los datos históricos para hacerlos servir á un intento preconcebido y tan burdo que, ante un público ilustrado, este drama excitaría menos la indignación que la risa por lo mucho que tiene de pasillo cómico.

¿Quién conocerá al meticuloso confesor de Carlos II en el Nerón tonsurado de la obra? ¿Qué semejanza, como no sea la del nombre, puede encontrarse entre el Froilán Díaz, procesado por la Inquisición, y el omnipotente palaciego que dispone de ella y del Rey, sacrificándolo todo á la inverosímil hidropesía de su lujuria?

Nombrar estos desatinos es darles una importancia que no tienen, aunque sí cupo al *Carlos II el Hechizado* la de iniciar el sentimentalismo irreligioso y obsceno que invadió en esta ocasión el teatro para difundirse á mansalva por medio de la novela.

Los amoríos de Inés con Florencio, á quien sólo puede ofrecer la pobrecita

por palacio una prisión
y por tálamo una hoguera,

---

[1] Ya lo notó el crítico del *Semanario Pintoresco* (tomo II, año 1837, pág. 380), que censura el *Carlos II* con justísima severidad.

pertenecen de lleno á la literatura cursi, con mezcla de idilio urbano y consideraciones de ultratumba, que de todo hay en la serenidad beatífica de aquellos tórtolos sensibles, amarrados por el buitre negro de Froilán.

Fuera broma; causa, á la verdad, grande amargura el contemplar ahogada así en el fango la musa del romanticismo, pervertidas de manera tan deplorable las nociones de la moral y del buen gusto, resucitada la escuela de Comella y Laviano, sin otra ventaja que el vulgar halago de una versificación aceptable, y eso no siempre; convertida la escena en ariete demoledor de los principios sociales, explotada la ignorancia de la muchedumbre por la impostura, y torcida en sentido antipatriótico una restauración que pudo ser y fué en parte eminentemente española [1]. Bueno será advertir que este caso, relativamente lógico en la esfera de la imitación servil que se habían impuesto los románticos de por acá respecto de los franceses, no tuvo semejante en crudeza de expresión y de fondo, y áun el mismo Gil y Zárate vió clara la necesidad de adoptar rumbo distinto.

Casi siempre dentro del drama histórico, á contar desde *Rosmunda*, que tiene el corte de tal, con dejos y vislumbre de comedia á la *larmoyant*. Hay en *Rosmunda* pasiones bien sentidas y bien expresadas, y, en lo tocante á la heroína, situaciones de alta novedad; pero ese sentimiento se desvirtúa á menudo con ñoñeces y mojigaterías de mala ley. Los recursos que aportan á la fábula, la doble representación de Alfredo *(Enrique)* como seductor y como Rey, y los vértigos de idiotez, dolor y arrepentimiento que produce en Ros-

---

[1] Gil y Zárate se manifestó muchas veces arrepentido de su obra, y áun quiso que fuera prohibida por la autoridad. El escrito de retractación que como firmado por él antes de su muerte publicó *La Esperanza* en 7 de Febrero de 1861, fué protestado como apócrifo por la familia del autor en dos comunicados que aparecieron en *La Epoca* y *La Iberia;* pero aquel periódico insistió en defender su autenticidad.

munda la inesperada desilusión, pudieran beneficiarse mejor de lo que lo están en los melosos diálogos de los dos amantes.

La virtud desinteresada de Arturo, que conquista al fin el cariño y la mano de Rosmunda, redime con una solución consoladora las escabrosidades que ofrece el vituperable amor de Enrique á una mujer que no es ni puede ser su esposa.

Desde el año 1839, fecha de la primera representación de *Rosmunda* en el *Liceo* de Madrid, hasta el 1843, corre un período de fecundidad prodigiosa para la musa de Gil y Zárate, alentada por la favorable acogida que se dispensó á obras de mérito tan desigual como *El vaso de agua*, traducción de Scribe; *Matilde ó á un tiempo dama y esposa*, de argumento análogo al de *Rosmunda* y peor conducido; *Un monarca y su privado*, panorama vistoso de la Corte de Felipe IV; *Un amigo en candelero* y *Don Trifón ó todo por el dinero*, comedias estimables é ingeniosas; *Don Alvaro de Luna*, *La familia de Falkland*, *El Gran Capitán*, *Massaniello* y *Guillermo Tell*, dramas flojos y de ejecución atropellada, exceptuando quizá el último, que lleva en cambio la desventaja de evocar la temible sombra de Schiller.

Gil y Zárate desconocía el arte de resucitar con la magia de la poesía edades y civilizaciones muertas; pero dentro de su vulgar y reducido sistema acertó á crear un drama que aún conserva entre los de segundo orden su puesto de honor y su juventud gloriosa. En él adquiere mayores proporciones y luminosa vivacidad de tonos la asendereada figura de *Guzmán el Bueno*, que para otros poetas nuestros había sido ensueño imposible y tentación estéril. Si se compara la obra de Gil y Zárate con la tragedia de D. Nicolás Fernández de Moratín, no hay palabras para encarecer la superioridad de la primera en el plan, inteligencia del asunto, inventiva y versificación, aunque la del autor moderno

dísta mucho de ser irreprochable. Moratín siguió de cerca el texto de las crónicas; pero en lo que es interpretar sentimientos, nadie reconoce los de una madre desolada en los ayes y quejumbres de Doña María Coronel, ni el temple de Guzmán en el disector palabrero de ejemplos y sucedidos. Gil sabe conducir y desentrañar la lucha entre el padre y el caballero, entre la dama y la mujer. En su propio corazón encuentra Guzmán más resistencia al sacrificio del nuevo Isaac, que en las imprecaciones de Doña María, por mucho que exacerben su dolor. Es idea feliz la de suponer al héroe batallando en sueños con los verdugos de su hijo, hasta que, despertado por su esposa, ve trocada en ilusión la que juzgó sangrienta realidad.

Un padre, cuyos instintos se producen así cuando no los ahoga la voz del honor, podrá llegar á la sublime firmeza de la resignación, nunca á la insensibilidad del varón fuerte según el ideal greco-romano, que es la inercia y la mutilación sacrílega del alma. Por eso conmueve aquel desfallecimiento con que Guzmán dice á su fiel Nuño después de haber arrojado el puñal:

Nuño, no puedo más; sostenme, amigo.

También interesan más D. Pedro y Doña Sol que sus similares en la tragedia de Moratín; él por su galantería y simpática bravura, ella por su púdico y ardoroso amor, que luego se traduce en viriles resoluciones. Cuando, alejándose de la prisión, llega D. Pedro á los brazos de sus padres para abandonarlos al punto, á no mediar la consabida entrega de la plaza, oye decir á su amante que ésa es tambien la condición exigida por D. Juan para consentir el enlace.

Doña Sol, que es hija del pérfido Infante, abomina de tan inicuo ardid, prefiriendo la muerte de su prometido á la deshonra de la traición, y agotados todos los arbitrios, propone á Guzmán que amenace al

asesino con sacrificarla si no recobra D. Pedro la libertad:

D.ª SOL. Vea mi padre que en el alto muro
Amenaza á mi vida igual suplicio,
Y sepa que al cumplir su horrible fallo
Le es preciso pagar hijo con hijo [1].

La tragedia en tanto ha llegado á su desenlace, y no contribuye poco á sublimarla esta flor de consuelo fúnebre, que muere con el grito de Nuño, como calcinada por el rayo de la desesperación.

Basta lo dicho para que sin reservas coloquemos la presente muy sobre todas las demás producciones dramáticas de Gil y Zárate, que es por ella luminar de la escena patria, aunque con fulgor participado y reflejo, mientras se perdería de otro modo entre las estrellas fugaces, que no se divisan al interponerse las distancias del tiempo sino con la lente aproximadora de la erudición. Aquella mezcla de ternura y afectación, aquel como ambiente de mediocridad que, junto con la falta de escrúpulos en moral y en historia, y con los alardes de patriotería burda, obscurecen el mérito del autor, se templan y disminuyen bastante en *Guzmán el Bueno* por una excepción dichosa [2].

En la constelación de estrellas mínimas á que aludíamos antes, tócale un lugar modestísimo al infatigable D. Eugenio Ochoa, que también aspiró al lauro dramático con traducciones y piezas originales, siendo en las últimas tan desafortunado como en sus tentativas de novela histórica. La pobre acogida que obtuvie-

---

[1] Acto IV, escena última.

[2] No lo entiende así el bueno de Gustavo Hubbard, quien sólo tiene elogios para las necedades de *Carlos II el Hechizado*, y sobre todo para el tipo de Froilán Díaz, que le hace prorrumpir en una exhortación anticlerical á los españoles. (*Histoire de la Littérature contemporaine en Espagne*, livre deuxième, V, páginas 135-36.)

ron sus dos primeros dramas *Incertidumbre y amor* y *Un día del año* 1823, le decidió á contentarse con trasladar en prosa y verso las obras más aplaudidas del Teatro francés, escogiendo, entre otras, el *Antony*, de Dumas; *El campanero de San Pablo*, de Bouchardy, y *Hernani*, de Víctor Hugo. Las brillanteces líricas del *Hernani* casi resultan mejoradas con la forma métrica que les presta el intérprete, habilísimo en esta parte y en el manejo del diálogo, cuanto incapaz de imaginar situaciones originales. Es posible que no hubieran salido mucho más airosos de la empresa Hartzenbusch ó García Gutiérrez [1].

Idéntico desequilibrio entre la facultad creadora y la de ejecución esteriliza las apreciables condiciones que se ven apuntar en las obras dramáticas del ilustre jurisconsulto D. Joaquín Francisco Pacheco. Su *Alfredo*, escrito en 1834 y representado al año siguiente, desenvuelve una acción violenta, de espíritu fatalista y antisocial, aunque no al modo de la tragedia clásica,

---

[1] Debo dar alguna noticia de otros traductores que en este período abastecían la escena española con los despojos de la francesa. Uno de los que tomaron el oficio con más perseverancia fué D. Isidoro Gil, que puso en castellano *El proscripto*, de Soulié; *Gabriela de Belle-Isle*, de Dumas; *Vicente Paúl ó los expósitos*, *Cristóbal el leñador*, *Las huérfanas de Amberes* (en colaboración), *Lázaro ó el pastor de Florencia*, de Bouchardy, con otra multitud de comedias y dramas, algunos tan conocidos como *La abadía de Castro*. Alternaban con Gil D. Narciso de la Escosura (*Catalina Howard* y *El marino*, de Dumas, *La loca*, *El ángel de la guarda*, etc.) y D. Gaspar Fernando Coll. De este último, autor de *Adel el Zegrí*, se insertan en el *Museo dramático ó colección de comedias del Teatro extranjero representadas en los principales de la corte* (Madrid, 1842-44), las siguientes traducciones: *Arturo ó los remordimientos*, *Dos muertos y ningún difunto*, *El hijo de Cromwell*, *El idiota ó el subterráneo de Heilberg*, *El robo de Helena*, *En paz y jugando*, *Las cartas del Conde-Duque*, *Los celos* y *Una audiencia secreta*. En otro lugar hablo de D. Carlos Doncel y los dos Valladares. Contrasta notablemente con la buena acogida que el público madrileño dispensaba á las más endebles rapsodias francesas la silba monumental que reservó para el *Macbeth* de Shakespeare (!!), traducido del inglés en verso por D. José García de Villalta y representado en el teatro del Príncipe (13 de Diciembre de 1838).

sino con el sello de Dumas y en representación de principios y costumbres novísimos. La circunstancia de estar compuesto en prosa aumentó la indiferencia del público, justificada esta vez por el descontento del poeta, que quiso tentar nuevamente fortuna con *Los Infantes de Lara*, pisando el resbaladizo terreno de la epopeya dramática y empobreciendo una tradición universalmente conocida desde *El moro expósito*. Pacheco hace confluir todos los incidentes en el amor de Gonzalo Lara á Elvira, hija de Ruy Velázquez; y por esta causa, y por los descuidos de principiante inexperto, flaquea la acción y el interés decae, quedando sólo el mérito de la forma poética, primorosa y variada, sin la monotonía del romance endecasílabo con que parece amenazar el título de *tragedia histórica* [1]. Tragedia también ó drama épico quiso que fuera su *Bernardo del Carpio*, producción bosquejada inmediatamente después de los dos fracasos anteriores, pero que no se terminó ni fué publicada hasta el 1848. El mismo error inicial, las mismas irregularidades y lastimosas deficiencias que en *Los Infantes de Lara*, obscurecen aquí la gran figura de Bernardo, trazada por nuestros anónimos Homeros de la Edad Media. Doña Sol, Alfonso el Casto y el Conde de Saldaña distan, otro tanto como el héroe, de la elevación sublime del asunto, que el poeta prometió completar con una segunda parte, si bien después, y con mejor acuerdo, hubo de abandonarlo con otros anteproyectos semejantes.

En 1837 fué aplaudido en Madrid el drama *Fray Luis de León ó el siglo y el claustro*, del poeta granadino D. José de Castro y Orozco, Marqués de Gerona, y más tarde ministro moderado. Sus ideas literarias propendían igualmente al justo medio; pues descontando la tragedia *Aixa*, con que rindió tributo á la antigua escuela, el mismo ensayo que vamos á examinar rápi-

---

[1] No llegó á representarse nunca.

damente tiene más de eclecticismo conciliador y de imitación impuesta por la moda, que de energía inspirada en las propias convicciones.

Fray Luis de León aparece, antes de abrazar la vida religiosa, como amante de una doña Elvira, que se supone hermana del ilustre historiador y diplomático D. Diego Hurtado de Mendoza. La obstinación con que se opone al amor de Elvira su otro hermano el Marqués de Mondéjar, que desdeña á D. Luis por otro pretendiente de más alta alcurnia; la resistencia de los dos enamorados, y el deseo realizado por el joven de entrar en el claustro, constituyen toda la intriga de los cuatro actos primeros, que resultan bastante fríos por falta de movimiento y progresivo interés. No así el quinto y último: Elvira se presenta en Salamanca sólo por hablar á su antiguo adorador, que ha de verificar muy pronto su profesión solemne; renace la esperanza en el espíritu de la joven con las nuevas de haber muerto el de Mondéjar y concedido gustosamente Don Diego la ansiada autorización. Bien se comprende que el desenlace ha de consistir en la negativa del novicio, quien, al recoger las últimas incoherentes frases de Elvira,

¿Del novicio?... ¿Pues quién?... ¿Don Luis?... ¡Dios mío!...

grita indignado:

¡Elvira! ¡maldición! ¡huye...! hasta el cielo.

Aquella exaltada pasión femenina es lo que más descubre en la obra la influencia del medio ambiente y el carácter de época. En la biografía de Fr. Luis de León no hay ningún hecho que pueda haber dado origen al argumento del drama, pero el personaje se parece bastante al de la historia por sus sentimientos, siempre de alma noble y levantada sobre las miserias del mundo: la lucha entre sus recuerdos y sus aspira-

ciones es viva y conmovedora, pecando por exceso de colorido, así como peca por defecto casi todo lo restante. La ausencia de horrores trágicos y violentas situaciones se debe, con seguridad, á la educación y al temperamento del poeta, que contrarrestaron la fuerza del ejemplo universal.

Al histórico año de 1837, como *Fray Luis de León*, pertenece *La Corte del Buen Retiro*, primer ensayo escénico del ya entonces conocido novelista Don Patricio de la Escosura, que en esta ocasión daba á entender claramente sus propósitos de resucitar, en el asunto y los pormenores, las costumbres y el teatro de nuestro galante siglo XVII. Isabel de Borbón, el Conde de Villamediana, el Rey Don Felipe IV y el favorito Olivares, alternan como principales agentes de una fábula que se desenvuelve en dos partes, representada la segunda ocho años después. Dicho se está que andan por medio intrigas palaciegas, conspiraciones á socapa, lances de armas é ingenio, amoríos y venganzas, anónimos y sonetos. Como labor de estudio y erudición discreta, posee *La Corte del Buen Retiro* un mérito que anda mermado por el fatigoso desenvolvimiento de los incidentes y lo amanerado de la versificación.

De este último vicio no acabó de corregirse Escosura, que llega á hacer gala de las combinaciones más exóticas y refractarias al diálogo, desde las coplas de Jorge Manrique hasta las de arte mayor, siendo además bien poco feliz en el manejo de las consonancias y los romances. En *Bárbara de Blomberg*, que sigue en orden de fechas á la primera parte de *La Corte del Buen Retiro*, el autor se apodera del legendario desliz de Carlos V con la incógnita madre de Don Juan de Austria, y hace de Bárbara una víctima de la opinión, que la condena, cuando es sólo confidente de la verdadera culpable. De la opinión común participa Roberto, el prometido de la Blomberg, de donde brota un conflicto aclarado por el triunfo de la verdad, y que se com-

plica con la conjuración descubierta y castigada por el César, del cual impetra la heroína el perdón para su anciano padre y para el propio Roberto.

Además de los citados dramas forman parte del teatro de Escosura, *La aurora de Colón*, *Higuanota*, *Las mocedades de Hernán Cortés*, *Don Jaime el Conquistador*, con las comedias *Las apariencias*, *Las flores de Don Juan*, *El fastidio ó el Conde Derfort*, *Cada cosa en su tiempo* y *El tío Marcelo*. Debe añadirse á la cuenta *Roger de Flor*, tragedia clásica publicada mucho después de las obras anteriores, y una loa en honor de Don Pedro Calderón. Frutos son éstos de un ingenio errático, abierto á todas las novedades, audaz y reaccionario en una pieza, y que ofrece en su vida de literato tantas variaciones como en su conducta de político, con una facilidad para adaptarse á las más contrarias exigencias, que se traduce en falta de inspiración vigorosa y personal, como no llamemos así á los caprichos técnicos mencionados arriba.

En la larga carrera dramática de D. José María Díaz, que comprende dos ó tres diferentes períodos, existe un fondo de unidad: el amor á las situaciones extremas y á la emoción trágica, que hacen de este olvidado poeta un precursor legítimo de Echegaray, con más humildes aspiraciones. El suicidio, el duelo, la desventura fatídica é irremediable, la lucha entre el individuo y la sociedad, el terror y la sangre; con esos elementos se ha formado la serie de producciones teatrales comenzada por *Elvira de Albornoz* (1836) y *Baltasar Cozza*. Allí es una mujer que se arranca la vida: aquí dos hermanas que se disputan el amor del héroe, Papa con el nombre de Juan XXIII, y antes aventurero pirata. Al verse abandonadas las dos rivales, expresan sus respectivos sentimientos con este contraste:

CLOTILDE. ¡Mar soberbia, mar bravía,
horror y espanto del mundo,
sepúltale en lo profundo!
MARÍA. Y yo le perdonaría.

No se sabe cómo, pero Clotilde aparece por todas partes; va á Roma y á Constanza, toma el hábito de religiosa y visita al moribundo Pontífice, encontrando allí á su hermana vestida también de monjil y llevada del mismo santo propósito...

A los excesos y la despreocupación que indica la muestra, sucede en el autor de *Baltasar Cozza* el afán de resucitar el género de Alfieri y Voltaire, con *Julio César*, *Lucio Junio Bruto* y *Catilina*, apoteosis del heroísmo en coturno, sustitución del puñal romano á los venenos del romanticismo, en todo lo cual se adelanta Díaz á Ponsard, no menos que á Tamayo y Ventura de la Vega. Oscilando entre la tragedia y el drama, escribe *Jefté*, *Juan Sin Tierra*, *La Reina Sara*, *Andrés Chenier*, *¡Creo en Dios!*, *Dalila* y su segunda parte, *Carnioli*, *Carlos IX y los hugonotes*, *Roberto, barón de Aleízar*, y *Gabriela de Bergy*. Esta última obra es reproducción, con variantes, de una conocidísima leyenda provenzal, sólo que aquí el mismo Fayel, señor de Borgoña, envía á su esposa Gabriela el corazón del cruzado Raoul, muerto por él en un vértigo de celosa suspicacia.

Díaz entregó á la escena algunos arreglos del francés y de paso tal cual comedia, sin amortiguarse, con todo, la osadía de su terrorífico numen, que convertía en substancia propia los delirios del folletín y las medrosas ficciones de la fantasía popular, amén de lo que le sugirió la suya, bastante para rivalizar sin desventaja con Ana Radcliffe, Edgardo Poe, Bouchardy y Federico Halm. Advertiré, por último, que era versificador diestro y espontáneo, debiéndose á esto la reputación de que en algún tiempo disfrutaba.

Con *Doña Jimena de Ordóñez* probó fortuna en

las tablas, mientras incluía versos líricos á destajo en los periódicos, aquel Romero Larrañaga (D. Gregorio) á quien ya conocemos como propagandista del amor libre. Este mismo carácter nos presenta ahora; pues también Doña Jimena, con toda su envoltura de armiños idealistas, es una mujer infiel á su esposo y amartelada del indispensable recuestador, que lleva el nombre de Aznar Sánchez, originándose de esto las peripecias de rúbrica. Larrañaga continuó por la senda del mal gusto en *Garcilaso de la Vega* y *Misterios de honra y venganza*, alternando la sensiblería lacrimosa con la evocación de los duendes inquisitoriales; y fué, por fin, colaborador de Eusebio Asquerino en *Juan Bravo el comunero* y *Felipe el Hermoso ó ni agiotistas ni extranjeros*, sin contar otro drama original *(El gabán del Rey)* y dos ó tres traducidos.

En cuanto á Eusebio Asquerino, rara vez desmintió su tendencia propagandista y su afán por llevar al teatro los odios de secta y las ilusiones políticas. Para él no hay distinción de edades, porque no divisa en todas sino las truculentas cavilaciones de un tirano y el heroísmo de la ideal víctima, llamada pueblo, personificación de la justicia y el deber. Sobre esta perenne equivocación estriba el andamiaje de sus tramoyas escénicas, dirigidas á un fin práctico, que á veces toma la máscara de patriotismo averiado, á veces se transforma en proclama revolucionaria, y casi siempre pide el acompañamiento del himno de Riego. Asquerino, á quien debe contarse entre los fundadores del partido republicano español, se dió á conocer con el drama histórico *Doña Urraca*, al que suceden en poco tiempo *Gustavo Wassa*, *La judía de Toledo*, *Españoles sobre todo*, *Juan de Padilla*, *Don Sancho el Bravo* y *La Princesa de los Ursinos*. Consecuente en sus planes de reforma social, refundió la antigua comedia de D. Juan de Matos Fragoso, *Lorenzo me llamo y carbonero de Toledo*, cuyo asunto deslumbró á Asquerino por lo nivelador y demo-

crático. También hizo nuestro poeta algunos otros arreglos de originales castellanos del siglo XVII, como *Entre bobos anda el juego*, de Rojas, y escribió las comedias *Un verdadero hombre de bien*, *Lo que es el mundo* y *Por no ocultar una falta*.

Ni *El Conde Don Julián* y *Mauregato ó el feudo de las cien doncellas*, ni la pieza cómica *Periquito entre ellos* dieron á su común autor D. Miguel Agustín Príncipe tanto renombre como el que le aseguran sus modestas *Fábulas*.

Don Ramón de Navarrete fué, durante un período muy largo, brazo auxiliar y proveedor fecundísimo de las empresas teatrales de la corte, dando tortura al ingenio propio y poniendo á contribución el de los autores parisienses. En el primer sentido figuran, como puntos cardinales de su repertorio, los dramas que siguen: *Emilia*, por sus rasgos de observación psicológica y social; *Don Rodrigo Calderón ó la caída de un Ministro*, una de las primeras obras en que aparece como protagonista el célebre favorito, mucho antes de idear Ayala *Un hombre de Estado*, traducida y representada en francés (caso raro tratándose de un autor español); *Un enlace desigual* y *La escuela de los amigos*. De la interminable serie de refundiciones, más ó menos felizmente llevadas á cabo por Navarrete, recordaré *El grumete*, *Clara Harlowe*, *Deshonor por gratitud*, *Con amor y sin dinero*, *El robo de un hijo* y *La soirée de Cachupin*.

Hasta tal punto era avasallador y exclusivista el temperamento lírico en el colaborador de Zorrilla, Don José H. García de Quevedo, que, á despecho de la prevención favorable creada por sus odas y narraciones en verso, no hubo ni podía haber misericordia para dramas tales como *Don Bernardo de Cabrera* y *Un paje y un caballero*. Otro titulado *Isabel de Médicis* incluyó al final de su extrañísimo poema *El proscripto*, con igual falta de coordinación é igualdad.

En 1839 se estrenó en Madrid *Doña Blanca de Navarra*, única producción dramática, que yo sepa, de D. Ignacio García Ontiveros, imitador estimable de los maestros románticos, así en la disposición del asunto como en la forma externa.

El célebre fundador de *La Iberia*, D. Pedro Calvo Asensio, había dado varias lecciones de filosofía progresista en el teatro antes de hacerlo sistemáticamente en la prensa, pues algo tienen de artículos en rima *La acción de Villalar* y *La cuna no da nobleza*. Escribió además con D. Juan de la Rosa González las dos partes de *Fernán González*, y con aquel mismo y D. Juan Cerro Pozo, *La venganza de un pechero*.

Aunque las obras de D. Juan Ariza como dramático son, en su mayoría, posteriores al año 1850, no por eso desmienten su origen ni la escuela á que pertenecen. Romántico es el aliento que palpita en *Don Alonso de Ercilla*, *Mocedades de Pulgar*, *Remismunda*, *El primer Girón*, *Dios, mi brazo y mi derecho*, *El ramo de rosas*, *Pedro Navarro* y *Antonio de Leiva*, dramas inspirados en la historia patria, fuera del antepenúltimo, que es de costumbres modernas. Hasta en *Remismunda*, que representa un conato de retroceso á la marchita tradición de Versalles, bullen pasiones y se emplea un lenguaje que no harmonizan muy bien con ella, como se ve por el fragmento lírico en que Remismunda, abandonada por Ataulfo, cuyo cariño se concentra en Gala Placidia, su segunda mujer, desahoga el sentimiento maternal acariciando al fruto de sus entrañas:

Duerme en sueño inocente, beldad mía,
Sin que tu frente empañe densa nube,
Ni las brillantes perlas de tus ojos
Por las mejillas de clavel circulen [1].
.....

[1] Acto III, escena I.

Aunque un irresistible impulso de concentración reunía en la corte á los poetas de provincias, aún se exteriorizó en éstos con vida propia el culto á las glorias regionales, para el que tan maravillosamente se prestaban las formas del drama histórico y legendario. El individualismo de raza produjo en Aragón, Cataluña y Valencia numerosos aunque efímeros ensayos de este carácter, mientras que los ingenios castellanos y andaluces se inspiraban comúnmente en el amplio concepto de la unidad nacional.

En Zaragoza resucitaba la memoria de Don Juan de Lanuza en el drama del mismo nombre de D. José María Huici, autor de *Don Pedro el Cruel*, *Doña Brianda de Luna* y *Una falta*, á la vez que el grave y erudito Borao (D. Jerónimo) trataba de interpretar la leyenda de *Las hijas del Cid*.

Los ingenios valencianos Arolas, Pascual Pérez, Vicente Boix y otros conocidos como poetas ó novelistas, nada crearon para la escena, y sólo así se explica el delirante entusiasmo con que fué aplaudido en la ciudad del Turia (1841) el *Don Enrique el Bastardo, Conde de Trastamara*, original del joven D. Pedro de Sabater, esposo más tarde de la Avellaneda. En este drama, contra la costumbre antigua, se pinta con negros colores la figura del vencido de Montiel.

Entretanto la capital del Principado de Cataluña, donde alboreaba el renacimiento de la literatura levantina, no se descuidó en llevar al Teatro los recuerdos y tradiciones de la tierra vestidos con la dorada túnica de la versificación castellana. Dado el impulso por Don Jaime Tió en *El castellano de Mora*, *Alfonso III de Aragón el Liberal, ó leyes de deber y amor* y *El espejo de las venganzas*, le imita Bofarull (D. Antonio) en *Pedro el Católico*, *Roger de Flor* y *El Consejo de los Ciento*, mientras la desbordada musa de Víctor Balaguer producía con juvenil precipitación las dos partes de *Vifredo el Velloso* (en colaboración con D. Juan de

Alba), y, sin las trabas del exclusivismo catalán, *Los amantes de Verona*, *Don Enrique el Dadivoso* y *Juan de Padilla*. Con bastantes años de intervalo se representaban después en Barcelona *Fueros y desafueros*, *El castellano de Tamarit ó los bandos de Cataluña* y *El marmolista*, obras originales de D. Francisco Luis Morera.

En el resto de la Península no hacía el público sino sancionar los fallos que se expedían en los coliseos de Madrid y celebrar los triunfos del paisano ó el amigo, que ilustraba con su nombre los del suelo y la familia de que vivía separado. Aun en Andalucía, cuna de García Gutiérrez, del Duque de Rivas, de Pacheco, Asquerino, Ariza y otros cien autores dramáticos, contentábanse éstos con hacer sus primeras armas en el reducido círculo de la provincia, buscando después para las pruebas ulteriores el único auditorio que satisfacía su ambición. Entre los pocos que se apartaron de esta costumbre, pero por haberse apartado también de la carrera dramática, figura el insigne erudito D. Aureliano Fernández-Guerra, entonces honra y prez de la florida juventud de Granada. A su primer trabajo escénico, *La peña de los enamorados*, hijo de una inspiración con andadores, tan audaz como inexperta, sucedieron *La hija de Cervantes*, *El trato de Argel* y *Alonso Cano ó la Torre del Oro*, ficción que tuvo la suerte de pasar como verdad auténtica.

El casamiento del gran artista, que le da nombre, con Margarita, hija de César Belli, el secretario del gran Duque de Osuna, cierra esta primera parte, á la que debía seguir otra, según el propósito del autor, sobre la desgraciada muerte de la heroína. No sé si por horror á los anacronismos del argumento ó por la fuerza absorbente de sus posteriores aficiones, Fernández-Guerra no llegó á escribir la ideada continuación, pero sí á crear con su amigo Tamayo *La rica-hembra*, admirable fruto de sus comunes esfuerzos.

El romanticismo español puede reclamar por suya á la única mujer que ha sabido conquistar los lauros y coronas del Teatro, no en la forma de estrechez rudimentaria que coartó el numen de la monja Hrotsuita, ni por virtud de la galantería aduladora, sino descendiendo á la palestra ruda con genio y arrojo masculinos. El nombre glorioso de Gertrudis Gómez de Avellaneda resonó en Granada (1840), donde se representó su *Leoncia*, antes que llegara á oídos de los literatos madrileños. Vino después la publicación de sus *Poesías* con los encomios de Gallego, repetidos por todos los periódicos, y, por fin, en 13 de Junio de 1844 se estrenaba la famosa tragedia *Alfonso Munio*. Tragedia en el nombre y en el metro, pues la admiración de la Avellaneda por Quintana la indujo á hacer de su obra algo así como el *Pelayo*, y á eso ha de atribuirse también la sencillez de la fábula y alguna otra analogía puramente exterior. Pero el fondo, el carácter, la vida íntima, el diseño de los personajes, la idea generadora y los sentimientos, distan infinito del verdadero poema clásico y de su falsificación en Francia y en España. Si en algo recuerdan la osadía y la sinceridad de Pedro Corneille, no hay que buscar tan lejos las corrientes de inspiración que en *Alfonso Munio* vienen á mezclarse con la principal, con la única visible, que es la del Duque de Rivas, Hartzenbusch, García Gutiérrez y Zorrilla

¿Qué dicen, qué representan aquel padre amantísimo y celoso, aquel Rey de Castilla, siervo de la hermosura y del honor, y aquella víctima inocente, sacrificada á impulsos de una cólera tan injusta como hidalga? Y una vez que parece surgir el espectro de la fatalidad con la muerte de Fronilde, ejecutada por su mismo padre, ¿busca acaso solución la poetisa en la venganza de Don Sancho, en el suicidio de Munio, ó deja el ánimo bajo la presión del parricidio? Así sería en el campo de la tragedia pura; pero aquí vienen á iluminar el abismo de la desesperación las ideas del arrepentimiento expiatorio y

de la penitencia, y al recibirla Munio, convencido ya de la inculpabilidad de su hija, expresa de este modo la resolución de lavar su crimen en sangre agarena:

¡Gloria tendrás, Castilla! Tus leones
Sombra darán, si tienden sus melenas,
A lejanas comarcas. Con el riego
Que prepara mi mano, la cosecha
De invictos héroes brotará abundante
Tu suelo venturoso, y tu grandeza
Sus hazañas harán tan dilatada,
Que nunca el sol en tus dominios muera.

Puesto que lo permite la analogía de la fábula, póngase ésta de *Alfonso Munio* enfrente del sacrificio de Ifigenia en los trágicos del clasicismo antiguo y moderno; ¡qué honda oposición en el origen y el proceso de la catástrofe! ¡qué radical diferencia entre la fuerza ciega é irresistible del destino que condena á la hija de Agamenón, y la voluntad libre y enérgica, aunque extraviada, que decide de la suerte de Fronilde! Entiéndase que no trato del mérito respectivo, ni absoluta ni relativamente, sino sólo de patentizar el criterio que informa la tragedia que examino.

En todas las suyas, y no sé si con reflexión ó inconscientemente, consigue el genio de la Avellaneda encauzar con mano segura los torrenciales aluviones con que inundó nuestro Teatro la mal entendida imitación francesa. Abominaba del efectismo horripilante, de los folletines en diálogo, del melodrama destilando sangre, y ante tal perspectiva volvió los ojos á la desterrada Melpómene, que solía prodigarla menos y con discreción; pero no precisamente para rehabilitar un género trasnochado, artificial y pernicioso, sino para renovarlo con el bautismo del espíritu cristiano y de las tradiciones patrias. A ese fin parecen subordinarse, á par del *Alfonso Munio*, *El Príncipe de Viana*, *Egilona*, *Saúl* y *Recaredo*, porque sus dramas y comedias (*Errores del corazón*, *La verdad vence apariencias*, *La aventu-*

rera, *La hija del Rey René*, *La hija de las flores ó todos yerran*, *Oráculos de Talía ó los duendes de Palacio*, etc.), varían generalmente entre el cuadro de costumbres, el idilio perfumado y la fantasía sentimental. En algunas de estas últimas piezas, sobre todo en *La hija de las flores*, vació la Avellaneda su corazón de mujer, como vaso de delicadas esencias donde entra por más el sexo que el arte y la inspiración.

En cambio, para las escenas de *Baltasar* (1858) descolgó el salterio de que brotaban sus cantos bíblicos, y añadiendo algunos toques byronianos, resultó aquel concierto singular de notas y colores, aquel panorama espléndido, cuyo oriental y riquísimo ornato no es más que la vestidura de un símbolo profundamente humano y de representación eterna, el del Rey misántropo y sin ventura que

Desde la cuna potente,
Dichoso desde la cuna,
No encontró gloria ninguna
Que conquistase valiente.
Todo lo tuvo al nacer;
De todo pudo abusar;
Poseyó sin desear,
Y disfrutó sin placer [1].

Es indudable que el drama de la Avellaneda no se distingue por la exactitud histórica, que más bien parece sacrificada de propósito en algunas ocasiones, pues la autora, según hace ver D. Ignacio Altamirano [2], no se atiene al relato que de la conquista de Babilonia por Ciro trazan Herodoto, Jenofonte, Beroso y Flavio Josefo, ni tampoco al texto de la Sagrada Escritura. El protagonista se diferencia bastante del personaje real cuyo nombre lleva, pero, como encarnación del tirano que quiere y no consigue hacerse superior

[1] Acto I, escena VIII.
[2] *Revista de Cuba*, 1880. Véase el *Estudio sobre el movimiento científico y literario de Cuba*, por Aurelio Mitjans, pág. 334.

á su destino, del hombre que ansía hacer revivir sus yertas y agotadas sensaciones, subyuga con el peso de una grandeza misteriosa y fatídica, así como Daniel en sentido completamente inverso. Sin olvidar que en ellos se personifica la lucha entre dos civilizaciones, la una decrépita, fastuosa y materialista, la otra pasajeramente obscurecida, pero confortada por su fe y fuerte con el auxilio de la Providencia; sin desconocer tampoco la perfección del conjunto, puede afirmarse que ante la figura de Baltasar languidece todo lo restante, como si fuese episódico y decorativo. Léase el siguiente diálogo[1], sostenido entre las músicas y esplendores de un festín preparado para agradar al Monarca de Babilonia:

BALTASAR. ¡Basta! *(Con cansancio.)*
NEREGEL. Señor, prosternada
á tus plantas la hermosura,
bendecirá su ventura
si le das una mirada.
BALTASAR. (¡Siempre lo mismo!)
NEREGEL. Temblando
oso esperar que la fiesta
para obsequiarte dispuesta
mires con aspecto blando.
BALTASAR. Sí... despliegas mil primores...
me circundas de placeres,

(Levantándose y dando con el pie á las guirnaldas extendidas ante él, pasa sin mirarlas hasta las mujeres arrodilladas, que se levantan confusas y arergonzadas.)

mas ¡váyanse esas mujeres,
y arroja de aquí estas flores!
NEREGEL. ¡Perdone mi Rey!
RABSARES. (¡No hay medio!)
BALTASAR. Tanto incienso me sofoca.
NEREGEL. Queriendo en mi audacia loca
(Balbuciente.)
luchar contra el hondo tedio,

---

[1] Algunas expresiones menos propias y algunas rimas forzadas con que en él se tropieza, son defectos bien disculpables por los hermosos rasgos que les sirven de compensación.

que sólo te causa enojos...

BALTASAR. ¿Fué tu arbitrio omnipotente
el condensarme el ambiente
y el fatigarme los ojos?

NEREGEL. *(Doblando una rodilla.)*
Torpe soy... que tu clemencia...

RABSARES. *(También en ademán suplicante.)*
Discúlpelo ¡oh Rey! su celo.

NITOCRIS. Fué complacerte su anhelo.

BALTASAR. Bien está... ¡Tendré paciencia!...
Mas di, Neregel: ¿no hay nada
nuevo en el mundo?

NEREGEL. Señor...

BALTASAR. ¿No hay más que viejo esplendor?
¿No hay más que pompa gastada...
placeres que se acumulan,
y ni áun vil antojo encienden,
hermosuras que se venden
y cortesanos que adulan?

(Todos los cortesanos, confusos, se miran unos á otros, y las mujeres se retiran humilladas.)

NEREGEL. Señor...

BALTASAR. Si quieres vencer
este infecundo fastidio
contra el cual en balde lidio,
porque se encarna en mi sér,
¡muéstrame un bien soberano
que el alma deba admirar...
y que no pueda alcanzar
con sólo extender la mano!
Dame, no importa á qué precio,
alguna grande pasión
que llene un gran corazón
que sólo abriga desprecio.
¡Enciende en él un deseo
de amor... ó de odio y venganza!
¡pero dame una esperanza,
de toda mi fuerza empleo!
¡Dame un poder que rendir,
crímenes que cometer,
venturas que merecer
ó tormentos que sufrir!
¡Dame un placer ó un pesar
dignos de esta alma infinita,

que su ambición no limita
á sólo ver y gozar!...
¡Dame, en fin, cual lo soñó
mi mente en su afán profundo,
algo... más grande que el mundo,
algo... más alto que yo!

NEREGEL. Un imposible deseas.

RABSARES. No es dable, gran rey, que exista
ni fuerza que te resista,
ni dicha que no poseas.

BALTASAR. ¿Sí? ¿con qué soy tan dichoso?

NEREGEL. Los inmortales te envidian.

BALTASAR. Quizá también se fastidian
de su sublime reposo.
¡Oh Neregel! Si es verdad
que el agradarme es tu intento,
hazme olvidar un momento
mi inmensa felicidad. [1]

. . . . . .

Esta admirable figura que creó la Avellaneda acordándose algo quizá del *Sardanápalo* de Byron, y describiendo un estado psicológico que se vislumbra en sus primeras poesías líricas, encuadra, mejor que en ningún otro, en el escenario del siglo XIX; mas, por lo que tiene de universal, comporta muy bien, y hasta hace olvidar el anacronismo de las ideas. Baltasar, como Hamlet y Segismundo, pertenece á todos los siglos y á todas las latitudes; es hijo legítimo de la musa romántica, en el amplio y filosófico concepto explicado por Durán, al compararla con la otra local y ceñida que ideó para su uso y propiedad la raza helénica. Dicho se está que la insigne poetisa había roto con las Poéticas falsas y convencionales, así la de Racine como la de Víctor Hugo, extendiendo en *Baltasar* los conatos tímidos de independencia, anunciados desde *Alfonso Munio*, al fondo íntimo de la obra y á la parte externa de la metrificación y la rima, atrevimiento este último que no había tenido en sus *tragedias*.

[1] Acto II, escena IV.

CAPITULO XIV

LA POESÍA FESTIVA Y LA COMEDIA

Bretón de los Herreros [1].

El que encontrare monótona la serie de imitaciones que constituye una buena parte de nuestros haberes literarios en la primera mitad del presente siglo, contemple con atención la original y castiza figura que ahora se ofrece á nuestro paso, y que no es sino

[1] Don Manuel Bretón de los Herreros nació en Quel, provincia de Logroño, el 19 de Diciembre de 1796. De estudiante que era en Madrid se hizo voluntariamente soldado en el último período de la guerra de la Independencia. En un lance personal tuvo la desgracia de perder aquel ojo izquierdo, cuya falta, que prestó á su fisonomía un aspecto característico, le inspiraba, andando el tiempo, algunos de sus más geniales chistes. Sucesivamente le ocuparon la Administración, el periodismo y los cargos de director de la *Gaceta* y de la Biblioteca Nacional, pero sin abandonar su carrera de escritor dramático, que le granjeó las palmas de una gloria eclipsada á veces por la emulación triunfante. Siendo Secretario perpetuo de la Real Academia Española falleció en Madrid, á 8 de Noviembre de 1873. A la edición de sus *Obras*, ordenada por él mismo en 1850, debe sustituir hoy la más reciente *(Madrid, 1883-84)*, que comprende su *Teatro* completo en cuatro volúmenes, y uno final de *Poesías* y *Opúsculos en prosa*.

la del príncipe de los modernos cómicos españoles, don Manuel Bretón de los Herreros [1].

Su vena poética fué más fecunda que variada, y merced acaso á la misma perfección que logra en un género, resulta inhábil para los demás; exclusivismo nada extraño y hasta cierto punto favorable á su reputación. Uno é indeleble es el sello que ostenta cuanto salió de su pluma, así en prosa como en verso, singularmente el conjunto de sus producciones líricas y dramáticas.

Comenzando por las líricas (que coleccionó en 1831) aunque sea de fecha anterior la representación de *A la vejez viruelas*, no desmiente Bretón en aquel reducido volumen sus inclinaciones por el tono festivo y maleante, que á la larga llegó á convertirse en verdadera necesidad de su temperamento. Así y todo, cayó en la tentación de hacer odas, no con los bríos de Quintana ó Gallego, sino con aspiraciones harto más humildes, y escribió igualmente letrillas y anacreónticas acercándose á Iglesias y Meléndez, en las cuales apunta el fácil y donairoso versificador, ya cante los primores de su beldad, ya sueñe dichas ó llore desdenes, ya desahogue su humor cáustico y festivo. El mérito en ellas es más de forma que de fondo; y si en alas de la rima, que aquí

---

[1] Imposible pasar adelante sin hacer mención honrosa de dos trabajos consagrados por el Marqués de Molins al autor de *Marcela*. Figura el primero y más breve en los *Autores dramáticos contemporáneos*, y el otro, mucho más extenso, forma el libro rotulado: *Bretón de los Herreros. Recuerdos de su vida y de sus obras, escritos por el Marqués de Molins en virtud de acuerdo de la Real Academia Española y publicados por orden y á expensas de esta Corporación. Madrid, imprenta y fundición de M. Tello, 1883.*

Su misma perfección me impide hacer este capítulo tan original y extenso como yo desearía: tal cual diferencia en algún juicio parcial, tal cual noticia escapada á la memoria, no al conocimiento del biógrafo, será lo que pueda añadir de mi parte. Datos biográficos, apreciaciones artísticas, combinación agradable de unos y otras, estilo á la vez culto y desembarazado, cierta belleza, en fin, que se resiste al análisis, todo eso encontrará el lector en el estudio á que me refiero y que me sirve de guía.

verdaderamente cumple con el oficio de *inspiratrize*, da con un pensamiento feliz ó lo expone de una manera inusitada, jamás excede de la categoría de imitador, y no muy afortunado.

Tras las incoloras poesías de 1831 vienen las que insertó en *El Universal*, *La Abeja* y otros periódicos, en su mayor parte moderados. Quizá hubo de forzar un tanto su musa, naturalmente ligera y retozona, para plegarla á las exigencias de la política; pero al cabo lo hizo y defendió sus teorías un poco elásticas, en que se suceden casi todos los matices, desde el más tímido hasta el más abiertamente revolucionario. Los curas y los frailes, el carlismo y sus vicisitudes durante la primera guerra civil, son los que hacen el gasto, desfigurados siempre, por supuesto, y en forma de intencionada caricatura. Ora se divierte Bretón á su modo con la Santa Alianza y los frustrados proyectos que atribuye á don Carlos, ora pone de relieve las brutalidades de los partidos exaltados con más risa que indignación, ora, por fin, hace desfilar en una *Letrilla joco-fúnebre* al antiguo régimen, al despotismo ilustrado, y al *Oficio pseudo santo* de la Inquisición, llegando ¡increíble parece! hasta ensañarse con los inocentes religiosos, cuando tan fresca estaba en la memoria de todos la infame hecatombe del año 35. Abarcando de una ojeada estas letrillas, dice el Marqués de Molins: «Otros pusieron sus poesías, buenas ó malas, al servicio de la política: Bretón puso la política, como toda su vida, al servicio de la poesía. Las letrillas *Polignac*, *El protocolo*, el *Tran, tran*, y otras infinitas, están manifestando que no tanto eran para él tesis de doctrina como *problemas de rítmica* [1].»

Para entonces, y áun algunos años antes, ya habia compuesto un buen número de sátiras *contra el furor*

---

[1] *Memorias*, etc., cap. XIX, pág. 184.

filarmónico, contra los hombres en defensa de las mujeres, y otras con diversos fines. En general, denuncian al principiante por lo confuso, desigual y áun prosaico de sus estrofas, que además parecen en ocasiones fragmentos de una epístola moral. Al combatir el furor filarmónico, que se apoderó del público de Madrid desde que en 1825 fué visitado por una compañía de ópera italiana, armó Bretón grande algazara y estuvo más acertado que en la defensa de las mujeres, pieza muy poco digna de su pluma, á despecho de algunos rasgos felices.

Después de pasar por la gimnasia de los versos cortos en sus numerosas comedias, produjo Bretón la admirable sátira (en forma de epístola á Ventura de la Vega) contra las costumbres del siglo XIX, justísimamente premiada por el Liceo de Madrid en público certamen. Las frases picantes, las descripciones ingeniosas, los epigramáticos conceptillos de que está llena, han llegado á hacerse populares, y pocos aficionados á la literatura dejarán de saber sus primeros tercetos; pocos habrán contenido la carcajada registrando aquella galería de caricaturas que comienza en el presumido politicastro de café y en el intonso poetilla, y remata en los escritores al por mayor, cuyos papeles sirven

para envolver los dátiles y el queso;

en los siervos del agiotaje y en la turbamulta de economistas soñadores. Todo ello como por diversión y juguete, como si se hubiese propuesto demostrar una tesis contraria á la que defiende; pues él, tan insuperable conocedor de la forma poética como indiestro artífice de encumbradas filosofías, no codició el puesto de Juvenal, ni siquiera el de Boileau y Quevedo, sino que se contenta con hacer asomar la risa á los labios, siéndole indiferentes todos los medios de conseguirlo. Su vena satírica es en sumo grado inocente, y aun por eso perdona á los grandes criminales para habérselas con los

pigmeos del vicio. Nunca volvió á estar tan inspirado Bretón como al trazar la semblanza del siglo XIX, ni aun en la chispeante *Epístola* contra *La manía de viajar*, sellada con el mismo estilo que la anterior.

Juzgar todas sus composiciones sueltas, sería proceder en infinito; baste decir que las menos felices, las trazadas al correr de la pluma, conservan rastros de su gloriosa filiación, y que las demás pueden estimarse por modelos [1]. Las dotes de Bretón para versificar eran verdaderamente excepcionales; y hasta tal grado formaban en él segunda naturaleza, que, no contento con los primores de sus comedias y satiras, escribió un poema de grandes dimensiones y en octavas reales *(La desvergüenza)*, cuyo objeto primario no parece otro que el superar dificultades ritmicas [2], y que señala el punto máximo de la facilidad bretoniana, convirtiéndose ya en viciosa monomanía.

La verdadera gloria de Bretón, por la que es y será conocido mientras duren el buen gusto y la lengua castellana, está en sus obras dramáticas. La primera de todas nació espontáneamente al calor de una tendencia irresistible, dirigida y fomentada por la lectura de Moratín, con la que empezó á desenvolverse la aún *no*

---

[1] No será inoportuno recordar el epigrama que escribió contra el Doctor Mata. Incomodado éste por la frecuencia con que los amigos de Bretón solían confundir las habitaciones donde vivían respectivamente el poeta y el médico, puso á la entrada de la suya el siguiente aviso:

En esta mi habitación
no vive ningún Bretón.

El amor propio del gran satírico le sugirió al punto la picante redondilla, que poco después cundia por todo Madrid:

Hay en esta vecindad
cierto médico poeta
que al fin de cada receta
pone: *Mata*, y es verdad.

[2] Algo parecido cabe decir de los romances que forman el poema joco-serio *La vida del hombre*.

desbrozada imaginación del más eminente de sus discípulos. *A la vejez viruelas*, representada en 1824, está en prosa: anomalía notable en Bretón, que prosiguió dando al teatro *Lujo é indigencia* y *Los dos sobrinos*, dedicándose luego á traducir y arreglar, visto el escasísimo lucro que le reportaban sus obras originales. *Andrómaca*, *Mitrídates*, *Doña Inés de Castro*, *Dido* y *Antígona*, son los nombres de otras tantas tragedias refundidas por Bretón con laboriosidad más provechosa para su exhausto bolsillo que para las letras; trabajos todos *de pane lucrando* en que perdió un tiempo muy precioso, aun cuando sirviesen de ejercicio preliminar á los futuros esplendores de su musa cómica.

Muy vivos aparecen ya en la deliciosa pieza *A Madrid me vuelvo*, representada en 1828, cuatro años después de *A la vejez viruelas*, y que debe contarse entre las comedias de figurón por lo recargado de muchas escenas que frisan con el sainete. Allí el alcalde de monterilla en D. Baltasar, allí el aldeano inculto y feroz en D. Esteban, allí el presumido fiel de fechos en don Abundio, segunda edicion no corregida, sólo aumentada, de D. Hermógenes; y formando contraste, como el D. Pedro y la Mariquita de *La comedia nueva*, el sesudo y grave D. Bernardo, y su protegida sobrina la infeliz Carmen, objeto de brutales caprichos y rabotadas por parte de su padre y del aborrecido pretendiente. El corte de *A Madrid me vuelvo* es moratiniano puro, no sólo por la exageración cómica, sino también, en mi juicio, por su sentido moral; pues, al combatir la preocupación (no muy ridícula) de ser la vida de las aldeas un trasunto del Edén, adonde no llega la sombra de la infelicidad, va además el argumento contra la imposición paterna en los negocios matrimoniales, y en pro de la razonable independencia, necesaria para que *el sí de las niñas* no degenere en mueca informal é hipócrita simulación. Todo esto, cuyo origen moratiniano es clarísimo, y que tiene sus más y sus menos de verdad positi-

va y de conveniencia moral, se transparenta en *A Madrid me vuelvo* y le da un interés muy superior al que indica semejante título. Repárese en que Moratín fué constantemente el modelo de Bretón, y mucho más en esta época de su vida, cuando, según dice él mismo, comenzó á tenerle *una afición casi supersticiosa*.

El rival de sí mismo, *El ingenuo*, *La falsa ilustración*, comedias originales, con otras sin cuento traídas del francés al castellano, entretenían al creador de *A Madrid me vuelvo*, que pareció olvidarse de sí mismo hasta que tres años después (30 de Diciembre de 1831) apareció en las tablas *Marcela*, la hija más estimada, aunque no la más hermosa, de su ingenio.

Harto le habían detenido los acicalados romances, y justamente pugnaba por romper tan estrechos moldes, para espaciarse con holgura por donde lo anhelaba su sed hidrópica de rimas y consonantes. La variedad de las unas y el uso de los otros en la comedia, era indicio de atrevimiento por aquellos días, en que el estragado gusto del público y la dictadura de censores necios vedaban como punible licencia la más ligera modificación en las formas poéticas sancionadas por el capricho. No ha de estimarse *Marcela* como el ensayo absolutamente primero, pero sí como verdaderamente decisivo, y cuya perfección equivalía á un triunfo anticipado. Pocas veces volvió á lucir Bretón tanta gala rítmica, con ser éste su distintivo constante; pocas veces prestó al diálogo tanta vivacidad y galanura. ¡Con qué libertad fluyen las redondillas, uniendo la suave harmonía del verso con el desembarazo de la prosa! ¿Qué decir de los romances, comenzando por los de más fácil estructura, y concluyendo por los más raros y difíciles? Lope de Vega, Calderón y Moreto parecían resucitar de sus cenizas, alentando al continuador de su olvidado teatro; y Moratín, que no lo fué por sobra de miedo y no por falta

de dotes y convicción, hubiese aplaudido los versos de *Marcela* [1].

A la verdad, valen ellos tanto como el argumento, endeble y de vulgar contextura como los que solía idear nuestro poeta. Si se reduce á términos precisos, apenas se le encontrará digno de atención, porque, en puridad, nada significa la negativa de una viuda joven á las impertinentes propuestas de matrimonio que le hacen los tres amantes. La *Marcela* es un cuadro sencillo de costumbres, sin más contenido ni más filosofía.

Pero bajo ese respecto las figuras están maravillosamente perfiladas, conservan siempre su carácter, y se graban en la memoria como si las hubiésemos visto y tratado. La protagonista, cuyo papel desempeñó admirablemente la Concepción Rodríguez, representa el claro obscuro de la obra, y es el único personaje no cómico; pues en tanto grado lo son todos los restantes, exceptuando quizá á Juliana, que no sabemos á cuál elegir, temerosos de conceder injustamente la primacía. Allí aparece *bloqueada* (como dice D. Agapito) la risueña viuda por *un poeta misántropo y calenturiento*, que siente ahogarse la voz en la garganta cuando intenta manifestar su propósito; *por un militar atolondrado y hablador*, que sólo conoce el lenguaje rudo de la milicia, y por un paseante aficionado al amor y á los caramelos [2].

---

[1] No contentándose Bretón con la práctica, demostró al entrar en la Academia Española (15 de Junio de 1837) la preferencia que, en su concepto, se debía dar al verso sobre la prosa en las comedias, y de todas las especies de verso, á la redondilla sobre los romances. Sus observaciones, que hoy en día nos parecen vulgares, no lo eran tanto cuando él pronunció su discurso, del cual sólo entresacaré la siguiente confesión en causa propia: «Yo mismo, dice, si me es lícito recordar imperfectos trabajos, he pagado más de una vez tributo á la costumbre establecida *(de emplear los romances con exclusión de los demás metros)*; pero confieso que estoy algo pesaroso de mi docilidad, y mi pesar no es obra del capricho, sino del convencimiento.»

[2] De público se dijo que había querido retratar Bretón al actual Conde de Cheste en el poeta, á D. Patricio de la Escosura en el militar, y en último término á D. Andrés Avelino Clemencín. (*Bretón de los Herreros*, etc., cap. XI.)

Contra lo que opina el biógrafo de Bretón, yo no veo en tales caricaturas el arte de las medias tintas, sino, al contrario, la recargada exageración de cualidades y defectos, que se notará mejor comparándola con la sobriedad de Vega en *El hombre de mundo*, por no hablar de Ayala y Tamayo. Y esto no sólo debe entenderse de *Marcela*, sino de todas sus hermanas menores, por haber expuesto allí su padre común un programa de que nunca se apartó conscientemente, á despecho de las vicisitudes y mudanzas de la opinión pública. Dígase lo mismo de la riquísima vestidura, toda de oro y diamantes, con que á contar desde este momento vistió los más fugitivos rasgos de su pluma.

Tales dotes están contrastadas en *Marcela* por la poca profundidad de que ya nos hemos hecho cargo, y que también puede notarse en cinco ó seis reproducciones de la misma idea, fieles unas como *Un novio para la niña ó la casa de huéspedes*, *Todo es farsa en este mundo* y *Un tercero en discordia;* menos exactas otras como *Un novio á pedir de boca*, y alguna más; indicio claro de que la fecundidad asombrosa de Bretón para desenvolver un argumento en muchas comedias, estaba en proporción con su ineptitud para discurrirlos nuevos, originales y complicados. Parece mentira que, siendo tan pobre el de *Marcela*, pudiese dar tanto de sí, y áun es más extraño que su inventor, conociéndolo como lo conocía, se desentendiese de sus propias reflexiones y de las que justísimamente le hicieron varios críticos, con Larra á la cabeza. Justísimamente, porque si el poeta se ofendió de las frases de éste, tan repetidas como exactas, no tuvo razón para ello, y así se ve al considerarlas en relación con el contexto. «El autor (decía Larra hablando de *Un novio para la niña)* se deja llevar de su facilidad: *en ésta no le conocemos rival, así como tampoco en el chiste y agudeza;* sus descripciones, así de los bailes como de las casas de huéspedes, son un espejo fiel de las costum-

bres: su diálogo está lleno de gracias y de viveza. La versificación es un modelo; *pero donde se prueba cuánto puede el ingenio, es en una circunstancia notable. Tres comedias consecutivas nos ha dado este poeta, en las cuales ha sabido hacer tres obras diferentes repitiéndose á sí mismo.* Una joven sencilla y virtuosa y tres pretendientes de diversos caracteres, forman el argumento de todas ellas. *Otro se hubiera visto apurado para hacer de él una sola comedia.* El autor de *Un novio para la niña* ha hecho, sin embargo, con él tres dramas diferentes [1].» Por mucho que lo procure yo no acierto á descubrir sentido irónico en estas palabras, y sólo me suenan á elogio, aunque merecido, ni más ni menos que la censura adjunta.

Entretanto Bretón inundaba el teatro con producciones de otro género, mezcladas con sus comedias, demostrando con el poco éxito de las tentativas que en vano intentaba contrariar la fuerza de su sino. Drama parece, y drama se intitula *Elena*, primera excursión

---

[1] *Revista Española*, 1.º de Abril de 1834. Y sin embargo, Larra tenía razones para estar algo resentido de Bretón, que tan duramente había censurado su comedia *No más mostrador*. Un año después se representaba la de Bretón, titulada *Me voy de Madrid*, en cuyo protagonista creyeron ver los maliciosos retratado á *Fígaro*, y desde entonces aumentó la tirantez en las relaciones de entrambos, terminada en un banquete dispuesto por el Marqués de Molins, aunque otros aseguran que por el empresario Grimaldi. Al decir Ventura de la Vega, en una quintilla improvisada,

. . . . . .
Todo rencor se deseche,
El vate es del vate hermano;
Si hay quien alargue una mano,
Yo sé que habrá quien la estreche,

tendió Larra la suya á Bretón, que dió fin á la discordia, dirigiéndole estos otros versos:

No aguardaré á que comiences.
Quédese el furor odioso
Para enemigos vascuences;
Yo te vencí rencoroso,
Tú generoso me vences.

del insigne autor cómico á los para él infecundos campos del romanticismo, que sólo le produjeron este fruto á medio madurar, agreste y desnaturalizado. Debemos con todo parar mientes en el año de su aparición, que fué el de 1834, ó sea uno antes que *Don Alvaro*. ¿Cómo está reputado éste por la primera manifestación del romanticismo en nuestro Teatro, si, aunque escrito hacía mucho tiempo, fué precedido por *Elena?* Porque entre la naturaleza de las dos obras media un abismo, siendo el terror de la bretoniana cosa allegadiza, elemento extraño en una comedia de costumbres horrendas, sí, y abominables, pero al fin costumbres del día, mientras que en *Don Alvaro* vive con vida propia y todo lo informa y unifica. Quiso Bretón indudablemente atemperarse á la moda entronizada por Dumas y Hugo, pero sin abandonar la pintura de la sociedad que tenía delante de los ojos y que le atraía con irresistible impulso, y así resultó un conjunto híbrido y disforme donde la faz cómica de algunos personajes anda á la greña con la ferocísima de D. Gerardo y la de la víctima inocente.

Para ver la inseguridad de principios con que procedía en saliéndose de su esfera propia, nótese que, aún no pasado un año después de representarse *Elena*, volvió á sentir veleidades clásicas, dando al teatro ¡quién lo creyera! una nueva *Mérope*, como las de Maffei y Voltaire; esto es, retrocediendo medio siglo y desentendiéndose de la revolución literaria en su período de apogeo. Asimismo ponía en castellano con grandísimo esmero *Los hijos de Eduardo*, drama de transición, como casi todos los de Delavigne, sin dejar por eso sus comedias, pues á esta temporada pertenecen *Mi empleo y mi mujer*, *El plan de un drama*, *Me voy de Madrid*, *La redacción de un periódico* y otras menos importantes.

Lo es mucho la intitulada *¡Muérete y verás...!* (26 de Abril de 1837), modificación en buen sentido del sistema adoptado hasta entonces por Bretón, muestra insigne de cómo sabía aplicar los elementos allegados por el

romanticismo, sin abrazarse con sus exageraciones, como desacertadamente hizo en *Elena*. También aquí, es verdad, traza un cuadro de costumbres modernas; pero cuadro lleno de verdad y sentimiento, y en que, descartados los conflictos puramente trágicos, la acción corre sin disminuir en interés y sin dar en el escollo de lo inverosímil. Alguna semejanza existe entre el pensamiento generador de *Catalina Howard* [1], y el de *¡Muérete y verás...!*; pero ¡cuánto no distan Bretón y Dumas en el plan, y sobre todo en la fisonomía de sus héroes respectivos! ¡Cuán diferente camino lleva la acción en la obra francesa y en la española, en el drama histórico, donde todo va subordinado al efecto final, invención, contrastes y caracteres, y en la inocente comedia, bañada por suave crepúsculo de melancolía! Dumas quiso pintar la venganza de Ethelwood, convertido en verdugo de su esposa Catalina; Bretón pretende enseñarnos la facilidad con que una mujer voluble olvida sus reiteradas promesas de cariño y el empeño ciego con que se suele idolatrar á la ingrata, desdeñando á la mujer fiel y generosa; Dumas termina su drama con los horrores del suplicio; Bretón se contenta con las suaves reconvenciones de D. Pablo á Jacinta, y resume la filosofía del argumento en aquella célebre sentencia:

Para aprender á vivir...
No hay cosa como morir...
Y resucitar después.

Isabel aventaja inmensamente á la princesa Margarita, recordando, aunque de lejos, á la heroína de Teruel en su amor sublime y oculto; que en la hora de la prueba se desahoga con esta vehemente exclamación:

---

[1] Es muy probable que Bretón tuviera presente este drama, representado en Madrid un año antes que *¡Muérete y verás...!*

El ignoró mi tormento.
¡Triste ley de la mujer!
Y ni aun pude merecer
Cortés agradecimiento.
Ahora sin rubor quebranto
Del silencio la cadena,
Ahora que la dicha ajena
No turbaré con mi llanto [1].

La exaltación de afectos que invadía la escena cuando apareció en ella *¡Muérete y verás...!*, explica el inusitado empuje con que Bretón levanta su vuelo, por lo común más sosegado, y esto no sólo en la comedia grave, sino hasta en las por él llamadas *comediejas*, de fábula sencilla y en uno ó dos actos. Entra en este grupo la denominada *Ella es él*, delicioso trasunto de felicidad conyugal, donde la mujer hacendosa y discreta hace las veces del varón apocado que, conociendo su propia inutilidad, cede con gusto de su derecho.

La sagacidad con que *ella*, esto es, *Camila*, sabe desenmascarar los artificios de una prima envidiosa y confundir el orgullo de un rival; la pasión como de niño con que la ama *él*, el bonachón Alejo; la combinación inconsciente de sus esfuerzos para disipar una tempestad que parecía amenazarlos, todo está inmejorablemente trazado. Aquí sí que es visible el arte de las medias tintas en los personajes, de los que ni uno solo aparece desfigurado por las brochadas de efecto y las exageraciones de sainete. Don Alejo mismo no es un esposo zafio, y bien lo demuestra aquel exabrupto con que ataja las pretensiones impertinentes de Rita:

¿Tú también aquí pretendes
regentar? Marido tierno,
cedo á Camila el gobierno;
pero á ella sola, ¿lo entiendes? [2]

---

[1] Acto III, escena XIV.
[2] Acto único, escena V.

El *lance de honor* provocado por Marcelo, que pone en ascuas al infeliz marido; la ocurrencia de Camila de presentarse delante del matón aparentando hacer las veces de Alejo, en cuya alma parecía haberse aposentado la duda celosa, y el desenlace peregrino del *quid pro quo*, que confirma á los dos esposos en su mutuo cariño, bastan para dar á esta obra un carácter que no es el de mero juguete cómico.

Con ella alternaron dos nuevos dramas de Bretón, que por su calidad de históricos apenas recuerdan al arriba juzgado y más de lleno que él entran en el movimiento romántico. En *Don Fernando el Emplazado* se presenta con recargados colores la legendaria maldición de los hermanos Carvajales; y en cuanto á *Vellido Dolfos*, solamente lo recuerdo porque con él se cierra el período semirromántico de nuestro autor, que decididamente amainó velas para no volverse á encontrar con nuevos bajíos en este mar borrascoso. Ideó entonces *El pelo de la dehesa*, hija legítima de su chispeante numen y hermana carnal de *A Madrid me vuelvo*, *Marcela* y *La casa de huéspedes*. Aquel ilustre D. Frutos, que tantas carcajadas arrancó en los días de su aparición, ha pasado al dominio del vulgo, y áun hoy vive como un personaje típico, en el que pareció vaciarse el raudal de burlas y donaires represado en *Elena* y los dos dramas subsiguientes. Al anunciarse la segunda parte de *El pelo de la dehesa*, con el mismo héroe, pero ilustrado por el duro aprendizaje de la ciudad, la estrella de Bretón había padecido un eclipse en que debemos hacer alto.

Era en 1840, cuando, triunfante el alzamiento progresista contra la famosa ley de Ayuntamientos, y de rechazo contra la Reina Gobernadora, comenzaba la fortuna á esparcir por todos los ámbitos de España el nombre del llamado Duque de la Victoria. A su entrada en Madrid fué recibido con grandes festejos, entre los que figuraban las funciones de teatro, y para una

de ellas medio improvisó Bretón una piececilla de circunstancias. Sacaba allí á relucir casos y cosas de política palpitante, presentando á un carlista furibundo, que, al escuchar los vítores en las plazas públicas, los cree dirigidos al héroe de Morella; mientras su esposa, opuestísima en ideas y mejor enteráda, trata de celebrar una noticia para ella tan fausta, y distribuye á los nacionales *la ponchada* que con tan distinto fin se había dispuesto. El nombre subrayado lo es también de la comedia, estrepitosamente silbada por los que creyeron ver un ataque al partido vencedor en ciertas frases alusivas al desenfreno de la milicia bullanguera y sediciosa.

El caso fué que, asustado Bretón por los díceres y las amenazas, casi se resolvió á abandonar su carrera de poeta cómico; bien que la reflexión propia, los consuelos de los amigos y un modesto triunfo literario le quitaron la idea de la mente, sustituyéndola por otra bien contraria. Pronto remató *El cuarto de hora*, *Dios los cría y ellos se juntan*, *Cuentas atrasadas*, *Mi secretario y yo* y *¡Qué hombre tan amable!* Tanto en esta última comedia como en *Estaba de Dios*, *Una noche en Burgos ó la hospitalidad* y *Cuidado con los amigos*, atendió mucho al enredo para contentar á los críticos; pero en cambio se encontró con que ahora le negaban las cualidades antes tan ponderadas: la facilidad y el colorido, ya que no el manejo de las rimas.

Donde se excedió á sí mismo, añadiendo nuevas notas á las que ya había hecho resonar, es en *La batelera de Pasajes* (1842), fruto de su excursión por las provincias vascongadas, y acaso también de la melancolía que habían infundido en su pecho los reveses de la fortuna. No es sólo ya el inagotable decidor, el émulo de Moratín, el padre de D. Esteban y D. Frutos, sino algo más que todo eso, el conocedor profundo de la naturaleza humana, el intérprete de puros y generosos sentimientos. ¡Qué distancia no hay entre el capitán

Bureba, el experimentado hombre de mundo, y los tres pretendientes de Marcelita, y entre la viuda y la candorosa batelera! El amor no es para ésta juego de niños ó asunto de risa, sino dulcísimo sueño de felicidad, tanto más dulce cuánto más realzado por la inocencia de su corazón, que por vez primera tiende sus tímidas alas al impulso de virginales emociones. Ni llegan á bastardearlas las amarguras de una decepción cruel, porque del terrible lance sale incólume su virtud, limpia su honra y amaestrado por la experiencia su inculpable candor. El infiel amante es castigado por la mano de Dios con la ignominiosa muerte de un duelo; trágico fin que acaba de justificar el título de *drama* impuesto á *La batelera de Pasajes*.

Desde que en 1848 fué estrepitosamente aplaudido el *Don Francisco de Quevedo*, de Florentino Sanz, se hizo moda el sacar á las tablas el nombre y la persona del Juvenal español, y á esa moda obedeció Bretón antes que pensaran Eguílaz y Serra en *Una broma de Quevedo* y *La boda de Quevedo*. El papel que le toca representar en *¿Quién es ella?* es el de censor implacable de las mujeres, convertido en su apologista después de ver el heroismo de las dos que intervienen en la obra. El fin de ésta, como se deja conocer, es serio, elevado y de trascendencia social, aun cuando aparezca revestido de cierta cómica ligereza; y la versificación fluida y sonora, aún más que de costumbre, amoldándose á las modificaciones más extrañas y uniendo los romances artificiosos con quintillas y letrillas de gallardísimo vuelo. Gran triunfo el de *¿Quién es ella?* [1], dig-

[1] Tanto sobre esta obra como sobre la que sigue, omito muchas reflexiones, por no repetir las del Marqués de Molins. (*Bretón de los Herreros*, capítulos XLIII y XLIV.) En el anuncio de *¿Quién es ella?* se ocultó el nombre del autor, que aún seguía siendo desconocido en la noche del estreno (30 de Noviembre de 1849). Mientras unos atribuían la pieza á Bretón, apoyándose en ciertos rasgos inconfundibles de estilo, otros creyeron ver en ella la mano de Hartzenbusch, y otros la de Rubí ó Ventura

no de la perfección á que había llegado su autor, venciendo dificultades que radicaban en las condiciones de su carácter y educación literaria.

No menos feliz se mostró en *La escuela del matrimonio* (1852), museo variado de exquisita belleza, donde no falta ni el interés sostenido, ni la habilidad dramática, ni el estudio de costumbres, ni los recios y apasionados contrastes, ni las demás cualidades que, por características, sería inútil mencionar. Cuatro matrimonios, nada menos, entran en la acción, y para que el desenlace sea hijo de la verdad, el poeta escoge la peor de las suposiciones posibles, la ruptura inminente de dos parejas y la desharmonía en otra, con más el aparato de la seducción, nunca tan temible como cuando se une al descontento. Micaela martiriza á su esposo Eusebio, que tiene delante la tentación en su antigua amada Carlota, víctima á su vez de un marido celoso y rudo, mientras dos Tenorios petulantes la emprenden con la Condesa, disgustada también de su marido; mas para la salvación de todos basta la mano de Luisa, ángel del hogar, formada por la fe y la educación, y á quien llegan criminales proposiciones, sin conseguir más que negativa severa y omnipotente desdén. En bueno ó mal sentido todas las figuras son humanas y típicas, no porque la exageración las haga visibles, sino precisamente por lo contrario. Las mujeres como Luisa aún no han huído de la moderna socie-

---

de la Vega. «Las dudas se iban poco á poco disipando—dice el Marqués de Molins—y á medida de esto se flechaban más miradas y se apuntaban más anteojos al palco en que Bretón procuraba hablar, reir, moverse indiferentemente; al cabo hubo de ponerse en los asientos de detrás, y en los entreactos siguientes *(al primero)* sus adversarios, dando ya por suya la comedia, la acusaban de falta de sensibilidad... Momento hubo en los corredores en que el éxito del drama fué dudoso, y el tímido poeta abandonó el teatro; pero al fin, cuando en la escena última Quevedo canta la palinodia en aquellas fáciles y bien sentidas quintillas, los aplausos generales pronunciaron el fallo, y su mujer y sus deudos y amigos, corrieron á anunciar el triunfo al *convulso* y *calenturiento* poeta.» (Ob. cit., págs. 471-72.)

dad; el caso de las que sienten la voz halagüeña del pecado, sin tantas fuerzas para desoirla, es, por desgracia, más frecuente; y hombres atolondrados por su misma pequeñez, perturbadores de la paz doméstica, que vegetan en el cieno de ocultas infamias y especulan con la desdicha y la fragilidad, se encuentran en todas partes.

Al flagelar Bretón vicios tan señalados, abandonó su antigua costumbre de detenerse sólo en los más superficiales y risibles, y esta mudanza, que apenas tuvo en él precedentes ni consecuencias, coloca *La escuela del matrimonio* en muy encumbrada altura, donde comparte con *El hombre de mundo* el honor de haber preparado en España el camino á la alta comedia filosófica. De que *La escuela del matrimonio* entrañe un pensamiento de altísima importancia no se puede dudar, atendiendo á que hoy mismo anda por los libros, las asambleas deliberantes y los teatros el problema resuelto por Bretón en aquella sentencia:

Que cuando sufre un consorcio
De achaques de desamor,
Mal remedio es el divorcio,
Y el escándalo peor.

Como sucede á casi todos los grandes poetas, nada produjo el nuestro en los últimos años comparable á las anteriores obras maestras de su numen. *Los sentidos corporales* lo hacen suponer harto apagado, y con efecto, no volvió á dar más señales de vida hasta que en 1873 murió para el mundo el hombre, después de haber muerto el poeta dramático para la escena, que dejaba enriquecida con 175 producciones de diferente extensión y carácter, número no igualado por ningún dramático español del siglo XIX.

Fué Bretón, y de serlo se gloriaba, un discípulo de Moratín, con cuya lectura comenzó á sentir la llama de la poesía cuando niño, y á quien imitó después, buscando en la exactitud de la semejanza lo perfecto del re-

sultado. Calcadas sobre las de Moratín aparecen las primeras figuras bretonianas: el erudito pedantón y botarga, el zafio y risible paleto, la mujer empalagosa y marisabidilla, la madre antipática y exigente, la hija gazmoña, con todo el séquito de peripecias íntimas que en ambos autores tiene aspecto común, distinto del de Molière. Pero la originalidad de Bretón campea en medio de todas sus imitaciones, como sello último é indeleble, y su parecido con Moratín, más que al propósito deliberado ó á la inferioridad absoluta, se debe á la semejanza de genio y aficiones. El insigne discípulo alcanzó á la larga una sociedad de costumbres nuevas y con muy otras necesidades que la que había conocido el autor de *El sí de las niñas*, y al agrandarse el panorama de la realidad ante sus ojos, se agigantaron también las facultades del artista, y la luz de la inspiración se descompuso al atravesarlas en variados matices, que no presenta nunca el ingenio de Moratín. A los abusos de la autoridad en la vida pública y en el hogar doméstico había sucedido la desbordada anarquía, y la tendencia del Teatro hubo de ser coercitiva, aunque, por desgracia, se apartase muchas veces de esta senda, y aunque, en lo referente á Bretón, careciera su mano de vigor para esgrimir el látigo de la sátira elevada y para manejar el escalpelo de la disección honda.

Relaciones de otra índole enlazan al creador de *Marcela* con el entonces famosísimo y hoy desdeñado Eugenio Scribe, representante de la comedia francesa de su tiempo y proveedor infatigable de casi todos los teatros parisienses. El talento de Bretón no iguala en fecundidad al de Scribe, aunque las 175 piezas españolas están escritas sin ayuda de nadie y casi todas en verso, lo cual no puede decirse de las trescientas ó cuatrocientas del autor de *El vaso de agua;* pero, á cambio de la desventaja material y numérica, tiene Bretón la gloria de haber producido obras magistrales que no

envejecen y que se oyen hoy con la misma delectación que el primer día, de haber copiado la imagen de una sociedad desconocida y compleja, de no haber sacrificado los intereses del arte á los pasajeros de la moda y del artificio convencional, como los sacrificó el poeta francés, y de haber convertido en espontáneo y naturalmente suyo el lenguaje rítmico, sin que en esto le haya excedido nadie. Los compatriotas de Scribe le estiman hoy en poco, después de haberle idolatrado, y le acusan de infinitas deficiencias en el fondo y en la forma, y de no haber visto el mundo sino entre bastidores; mientras la fama de Bretón, como poeta cómico, maestro del buen decir y autor clásico en toda la extensión del calificativo, se afianza y perpetúa con el transcurso de los años.

CAPÍTULO XV

LA POESÍA FESTIVA Y LA COMEDIA

(CONTINUACIÓN)

Mesonero Romanos, Pelegrin, Segovia, Lafuente, González Elipe, Villergas, Doncel, los Valladares, los Olonas, Flores Arenas, Rodriguez Rubi.—El género andaluz.

Casi todos los escritores de costumbres del período romántico, áun los que tenían más escasas disposiciones poéticas, intentaban escalar el Parnaso, ya que no hasta las alturas del lirismo grandilocuente, á lo menos hasta los más accesibles del género festivo en sus múltiples variedades. Atentos observadores de la sociedad, y no contentándose con retratarla en humilde prosa, procuraron también aplicar á este mismo fin el artificio del verso.

Entre los que algo descuellan, bien por la imitación y el estudio, bien por la espontánea fuerza de su espíritu observador, debe contarse á Mesonero Romanos, cuyos versos, siempre ligeros y picantes, guardan perfecta conformidad con el tono de los romances quevedescos y los sainetes de D. Ramón de la Cruz. Los héroesde aqué son de la misma especie que los de sus modelos: gente airada y desenvuelta de las ínfimas ca-

pas sociales. La forma predilecta de Mesonero es la esencialmente popular, el romance, que maneja con desembarazo y ajustándose al patrón de *La mala suerte*, *Una incrédula de años* y otros del mismo incomparable autor.

López Pelegrín propendió á hacer de sus poesías donosas caricaturas, cuando no verdaderos cuadros de costumbres, ó mosaicos de las ridiculeces políticas y literarias de la época [1]. Carecía en absoluto de aptitud para los géneros elevados, y aun dentro del familiar es inofensivo en el fondo, y excluye por sistema la sátira formal y las provocantes crudezas descriptivas; las armas que emplea no son las aceradas de Argensola y Jovellanos, sino las de la inocente esgrima del ingenio, la agudeza, el chiste y el buen humor.

Su compañero D. Antonio María Segovia [2] descubre más dosis de intención, y es á la vez más literariamente escrupuloso y correcto, hasta rayar esta cualidad, que constituía en él segunda naturaleza, en afectación censurable y rebuscada. El clasicismo de *El Estudiante* recuerda el del siglo XVIII en sus mejores modelos, y principalmente en Moratín, quien no habría tenido reparo en firmar *La confesión de un amante*, *A unos ojos*, etc., etc. Segovia hizo también traducciones y arreglos de comedias francesas, siempre con la exquisita pulcritud de sus obras originales.

Los versos de D. Modesto Lafuente nos confirman en la idea que de la flexibilidad de su ingenio dan sus escritos en prosa; pero tuvo necesidad de forzarlo cuando lo consagró al cultivo de las musas, que con frecuencia se le mostraron avaras de inspiración. Su poesía, en fin, suele reducirse á la forma, y ésa acomodada al gusto poco exigente de los lectores del *Fray Gerundio*.

---

[1] *Poesías*. Madrid, 1845.
[2] *Composiciones en prosa y verso*. Madrid, 1839.

El tiempo ha eclipsado la memoria de otro poeta festivo, asiduo concurrente del Liceo, que costeó la edición de sus *Poesías*, junto con las de Romero Larrañaga y las de Campoamor. De que no faltaban á don Francisco González Elipe el donaire y el talento satírico, son prueba el *Aviso á los albéitares* y *Una audiencia*, aunque el chiste que suele emplear tenga más de fácil que de urbano.

La vida literaria de D. Juan Martínez Villergas[1] fué, como la política, azarosa, desigual y llena de increíbles vicisitudes. Adalid del progresismo bullanguero, á cuya defensa consagró las hieles de su sátira y la fecundidad de su pluma, luchó con ella como un gladiador que no se rinde hasta caer en tierra, debiéndose decir en su elogio que algunas veces se distinguió por

---

[1] Nació en Gomeznarro (Valladolid) á 8 de Marzo de 1817. Siendo aún muy joven empezó á colaborar en los periódicos más exaltados de Madrid, como *El Huracán* y *El Regenerador*, y fué preso por haber escrito una hoja revolucionaria. A poco salió de la cárcel en triunfo y continuó sus campañas en la prensa, al mismo tiempo que publicaba *Los misterios de Madrid*, *Los políticos en camisa* (en colaboración con Ribot y Fontseré) y varias piezas dramáticas. Perseguido nuevamente en 1851 como autor de un *Paralelo militar de Espartero y Narváez*, tuvo que huir á París, donde compuso algunas de sus obras más importantes, y entre ellas la que tituló *Sarmenticidio ó á mal sarmiento buena podadera*, chistosa refutación de las injurias hechas al buen nombre de España por el argentino D. F. Sarmiento. Volvió á Madrid en 1854, y al año siguiente fué nombrado cónsul en Newcastle. Estableciéndose después en la Habana, fundó allí su periódico *El Moro Muza*, cuya primera serie termina en 1861, y la quinta y última en 1874. Durante ese tiempo hizo varios viajes á España, tomando parte en la revolución de 1868 y en los sucesos políticos que de ella se derivaron. Desde 1875 á 1878 anduvo errante por casi toda la América Meridional, viéndose amenazado de la miseria; y sólo mejoró de fortuna gracias á la suscripción abierta para socorrerle. Desde entonces residió alternativamente en Cuba y en España hasta su muerte, ocurrida en Zamora el 8 de Mayo de 1894.—Véanse los artículos *Villergas y su tiempo* y *Las obras de Villergas* publicados en *La España moderna* (Junio y Julio de 1894), por D. Vicente Barrantes, y que he utilizado en esta nota y en la que sigue. También el Doctor Thebussem dió á conocer en la misma revista (Septiembre de 1894) algunos documentos curiosos para la biografía del satírico valisoletano.

la integridad espartana, y siempre por su acendrado patriotismo. Dueño de una reputación de esas que agrandan el entusiasmo del vulgo, las pasiones de secta y los residuos, en fin, del mismo talento que se aplebeya y desvirtúa, Villergas es ejemplo elocuente de lo que dan de sí ciertas naturalezas meridionales indóciles á toda disciplina, que se lanzan por la rápida corriente de la agitación y el escándalo. El periodismo le contó desde luego entre sus filas, aunque no como soldado, sino como jefe suelto é independiente; el combate á mano armada se convirtió para él en una necesidad; y figurando siempre en la oposición, nada hubo capaz de vencer la fiera altivez de su ánimo ni los bríos de su carácter batallador. La sátira agresiva, personal y venenosa, los versos de circunstancias, sin más literatura que la que enciende la sangre y alborota las pasiones, brotaron de su musa con deplorable abundancia, sin perdonar á casi ninguno de los prohombres de la época, así políticos como literatos [1].

---

[1] Las ideas exaltadas que siempre defendió Villergas no le impidieron atacar á los progresistas más conspicuos con tanta furia como á los moderados. Contra los primeros disparó su poema *El baile de las brujas*, maltratando á Mendizábal, Argüelles, D. Martín de los Heros, etc., y poniendo en boca de la destronada Reina Doña María Cristina una acusación contra Espartero, que generalmente se supone dirigida por otra augusta señora á un general no menos afortunado:

. . . . . .
Yo te colmé de honores, te hice conde,
Yo te hice general, yo te hice duque.
Siento, y lo digo con afán sincero,
No haber podido hacerte caballero.

En el citado estudio de Barrantes se recuerdan unas octavas reales tejidas de insultos á Prim, tan espantosos como éste:

Nunca de mi desdén imagen viva
En tu rostro manchara mi saliva.

Entre los literatos fueron especial blanco de las iras de Villergas D. Antonio Gil y Zárate y D. Tomás Rodríguez Rubí; pero también maltrató á D. Juan Nicasio Gallego, á Bretón, á

Explicando la actitud que adoptó desde el principio de su carrera de escritor, decía con desenfado [1]: «No debo nada á nadie; no he recibido como otros una educación literaria cual hubiera deseado; no he tenido un buen alma que me diga lo que es Gramática ni cómo se hacen los versos. Si he podido hacer algo, si he conseguido alguna posición chica ó grande en la república de las letras, lo debo exclusivamente á mi trabajo, á mi aplicación, sin haber tenido libros ni maestros, y luchando contra los santones que, en lugar de prestarme su apoyo, me declararon la guerra tan pronto como leyeron mis primeras producciones. No tengo, por consiguiente, necesidad de guardar consideraciones serviles; soy uno de los escritores más independientes que ha habido en el mundo, por carácter y por la autoridad que me da, no me cansaré de repetirlo, la circunstancia de no deber nada á nadie.»

Lo que indica Villergas en esta declaración no es

---

quien llamaba *Brutón*, sin perjuicio de encomiar otras veces su felicísimo ingenio, y á Ventura de la Vega, contra el cual escribió una sátira que comenzaba así:

Érase una infelice criatura,
Y, por no ser pesado como el plomo,
Era un desventurado don Ventura,
Muy flaco de memoria y más de lomo;
De genio indócil y semblante esquivo,
De gran nariz y de talento romo.

Bien conocida es la composición que lleva por título *El cuadro de pandilla*, y que se refiere al que pintó D. Antonio Esquivel para el Liceo, donde figuran muchos escritores y poetas de aquel tiempo, pero no Villergas, que se propuso tomar el desquite de la exclusión con esta formidable invectiva. Es de advertir que más adelante rectificó algunos de sus injustos fallos en el *Juicio crítico de los poetas contemporáneos* publicado en París en 1854, y que se reprodujo con muchas modificaciones en el *Correo de Ultramar* (1859).

[1] Prólogo á la segunda edición de sus *Poesías*. Madrid, 1847. La primera se publicó en 1842. Hay otra más reciente (*Poesías escogidas*, Habana, 1885) expurgada por el autor, que dice haber excluído de ella las nueve décimas partes de sus composiciones en verso.

inútil para juzgarle como hombre y como poeta, y ayuda á comprender la causa de que el paladín fervoroso de ideas exóticas y revolucionarias ofrezca tantos rasgos de estirpe genuinamente tradicional y española. Su estilo y su lenguaje están casi siempre inmunes de levadura galicista, y tienen sabor castizo, claridad y exactitud, cualidades preciosas pero que, por desgracia, no suelen ir acompañadas de arte y delicadeza. Fué hombre que no perdió nunca el carácter y las aficiones de castellano viejo, y odiaba instintivamente la jerga pseudofilosófica, la afectación y la pedantería, gustando de llamar las cosas por sus nombres y prefiriendo el rico vocabulario del pueblo al de los eruditos. Como satírico no se parece á ningún autor extranjero, y en cambio recuerda á muchos ingenios de nuestra patria, así los que figuran en el Cancionero de Baena como los que florecieron en los siglos XVI y XVII. Cuando se ceñía á la esfera de lo bajo-cómico, que fué su natural elemento, cuando, después de acertar en la elección del tema, escribía con holgura y no apremiado por la necesidad, acertó á producir algunos romances y epigramas y algunos trozos de prosa muy estimables; pero la falta de estudios, la aspereza de condición y las duras circunstancias á que se vió sujeto, descaminaron frecuentemente á Villergas, impidiéndole llegar hasta donde hubiera llegado sin esfuerzo con otra dirección más acertada.

Los dos medianos ingenios, Luis Valladares y Carlos García Doncel, éste «ligero, versátil, ingenioso», aquél «flemático, sesudo, meditabundo», según los calificó hace muchos años Ferrer del Río, daban juntos al teatro algunas piezas originales, traduciendo no pocas del francés. Entre las primeras fueron muy aplaudidas *El guante de Conradino*, drama histórico, y *Las travesuras de Juana*, linda comedia de costumbres. En la titulada *Amor y farmacia* colaboró con entrambos D. Tomás Rodríguez Rubí. Doncel escribió de propia

cuenta *A río revuelto...* y *Los hijos de Satanás ó el diablo anda en Cantillana.*

Fué mucho más fecundo que el ya mencionado el Valladares (Ramón), autor de *La Reina Sibila*, *La escuela de los ministros*, *La codorniz* y *Ni le falta ni le sobra á mi mujer*. Aparte de estas endebles producciones, arregló muchísimas de autores extranjeros, tarea en que le ayudaban varios colegas enumerados en otro capítulo, y á los que debe añadirse un D. Juan del Peral, conocido por los juguetes *Un cuarto con dos camas* y *El capitán de fragata.*

Los hermanos Olona (Luis y José), que tanta parte tienen, el primero sobre todo, en la resurrección de la zarzuela, cultivaron también la comedia, el sainete, y alguna vez el drama. Son de Luis *La tienda del Rey Don Sancho*, *¿Si acabarán los enredos?*, *El primo y el relicario*, *El preceptor y su mujer*, *Pipo ó el conde de Montecresta*, *Las diez de la noche*, etc., etc. Pertenecen á José los arreglos del francés *Secretos del destino*, *Avaricia y despilfarro* y *El llanto del cocodrilo*, con las comedias originales *Papeles cantan*, *Camino de Zaragoza* y alguna más.

El gaditano D. Francisco Flores y Arenas (1801-1877) alcanzó la extraña fortuna de agregar á la ciencia de Esculapio los laureles de Apolo, que comenzó á recoger en edad muy temprana. Poeta lírico y cómico de segundo orden, no fueron nunca sus distintivos la viveza de la fantasía, ni el apasionamiento de los artistas andaluces; antes bien se inclinó por el eclecticismo mesurado y la constante templanza. Sin afiliarse del todo al partido clásico ni al romántico, parecía sentir especial afición al primero, procurando imitar, más bien que á los autores modernos, á los españoles del siglo XVI, á los franceses del XVII, y á Moratín, cuya pureza de estilo le cautivaba.

De las composiciones festivas que con su nombre andan diseminadas en revistas y periódicos, yo daría

en absoluto la preferencia á *La edad de oro*, cuyas sobrias y cinceladas redondillas, del más escrupuloso gusto clásico, demuestran por su fondo cuánto había de inocente y candorosa ingenuidad bajo las apariencias satíricas del autor. También se ejercitó Flores-Arenas en la crítica y en el género de costumbres.

Como dramático es imitador, pero no de los menos felices; y aunque la modestia y el respeto al público coartaban los vuelos de su pluma, hasta no pasar de cuatro las comedias que dió al teatro en un período larguísimo, hay alguna que mereció y obtuvo muy buen éxito, á pesar de las contrariedades que se ofrecieron á su paso. Aludo á la intitulada *Coquetismo y presunción*, que al representarse en Madrid (24 de Mayo de 1831 [1]), elevó de repente el nombre de Flores Arenas á la mayor altura que había de alcanzar, provocando elogios desmesurados, cuya fuerza contrarrestaba la crítica virulenta y también injusta de Bretón de los Herreros. Estaba á cargo de éste la revista de teatros en *El Correo Literario y Mercantil;* y para no desmentir la severidad de su criterio, y quizá malhumorado al ver la algazara que en favor del joven poeta promovía la colonia andaluza de la Corte, entró á saco por la comedia, achacándole más defectos de los que en realidad tiene. En las *Cartas Españolas* aparecía, por el contrario, una censura encomiástica de *Coquetismo y presunción*, obra de un anónimo (firmaba *C.*, y presumo que era el director de la revista D. José María Carnerero), que no sin causa repetía á los censores la sentencia de Destouches (atribuyéndola á Boileau):

La critique est aisée; mais l'art est difficile.

La opinión del anónimo respecto á la asendereada co-

---

[1] Y no en 1851, como dice el Sr. Alvarez Espino en su biografía de Flores Arenas (*Ilustración Española y Americana*, año 1877, vol. II). Esta equivocación, que no parece impensada, se repite en otro biógrafo más reciente del dramático gaditano.

media es, entre todas, la más razonable, aunque no la más benigna; el pobre poeta daba las más cordiales gracias á su autor en un comunicado, que remitió también á las *Cartas Españolas*. Flores Arenas había descubierto quién era el Sr. *B.* del *Correo Literario*, y bien lo da á entender en la cita que hace en su contestación de *A Madrid me vuelvo*, hablando con el crítico como si hablase con su autor. El apasionamiento fué igual por ambas partes; Bretón se defendió con habilidad riéndose de los que le llamaban envidioso y traductor famélico, y la contienda quedó muy pronto terminada.

Coquetismo y presunción se aparta del molde bretoniano por la parsimonia en el donaire cómico y la falta de movimiento; el plan es tan extremadamente sencillo que casi se desvanece la intriga entre la pintura de los caracteres. Todo él está condensado en la humillación de la coqueta Adela y de su novio Antonio, que la galantea con nombre supuesto, logrando sólo el desengaño de que la muchacha prefiera á Luis, fingido amante que declara luego su verdadero propósito. Abandonados los dos pretendientes, anúnciase la llegada de Antonio, que resulta ser el primero á quien desdeñó Adela, abrumada al cabo por tan extraña peripecia.

En el diálogo prevalece la filosofía del raciocinio sobre las sales cómicas, á imitación de algunos autores franceses. *Coquetismo y presunción* ocupa, á pesar de todo, el primer lugar entre las obras de Flores Arenas, reducidas á un arreglo de *El ecarté* y á las dos originales *Pagarse del exterior* y *Hacer cuentas sin la huéspeda;* exiguo y apreciable repertorio que temió aumentar, aleccionado por los rigores de la crítica.

Andaluz fué también otro poeta cómico, D. Tomás Rodríguez Rubí [1], más mimado en ocasiones que Bre-

---

[1] Nació en Málaga el 21 de Diciembre de 1817. Recibió su primera educación en Granada y Jaén, y huérfano de padre á los trece años, quedó bajo la protección del Conde de Montijo desde su llegada á la corte, donde Rubí trabó amistad con los

tón por el público de su tiempo, y exageradamente deprimido desde que comenzó á mostrársele adversa la fortuna.

Recién llegado de su provincia, y cuando más privaban en la corte las trovas lúgubres y los cuentos románticos, se presentó en el Liceo, leyendo en una velada sus regocijadísimas poesías andaluzas, con éxito tan favorable y decisivo, que en seguida se le otorgó por unanimidad la patente de literato, haciéndose célebre en un día. Sus composiciones se insertaban en los periódicos literarios de más boga, y después se publicaron en colección que obtuvo el honor de ser reimpresa al poco tiempo (1845). *La venta del jaco*, *Votos y juramentos*, *La aventura nocturna* y algunas más de estas *Poesías*, se hicieron populares, gracias al colorido y gracejo de la narración, y á la fidelidad escrupulosa con que Rubí procuraba imitar el lenguaje de sus héroes, chalanes, bravos y perdonavidas de los que tan íntimamente había conocido en su país. Diego Jiménez, D. Beltrán de Cienfuegos y las demás variaciones de dos ó tres tipos primordiales que componen las *Poesías andaluzas*, arrebataron á los paladines de las narraciones caballerescas una parte del dominio sobre el gusto corriente.

Por este tiempo hizo sus primeras armas en el teatro, ya colaborando con Doncel y Valladares, ya haciendo representar desde 1840 obras exclusivamente suyas, de las que fueron primicias *Del mal el menos* y

---

poetas más conocidos. Sus obras dramáticas ocuparon los mejores años de su vida, hasta que figuró como político en las filas del partido moderado, al cual debió dos veces el acta de Diputado á Cortes, y además la Dirección general de Beneficencia y Sanidad, la de Telégrafos y la de Establecimientos penales. Por muy distinto concepto había desempeñado antes la del Teatro Español. Académico de la lengua desde 1860, Ministro de Ultramar en el último Gabinete del reinado de Isabel II, á quien acompañó en el destierro, é Intendente de Hacienda en Cuba después de la Restauración, pasó en el modesto retiro los últimos años anteriores á su fallecimiento (14 de Agosto de 1890).

Toros y cañas. En ellas se anunciaba el discípulo inteligente de Bretón con rasgos de originalidad é independencia, que le distinguen desde el principio hasta el fin de su carrera dramática. No desdice del modelo ni en el modo de entender el arte de la escena y las costumbres sociales, ni en la propensión á la caricatura dentro de justos límites, ni en el sencillo y lógico desenvolvimiento de la acción, ni en la rapidez y corte del diálogo, ni en las condiciones generales de forma interna y externa. Pero Rubí es mucho menos artista que Bretón y jamás alcanzó el señorío que tuvo éste del lenguaje poético, y si de algún modo le aventaja en condiciones muy secundarias de habilidad para producir un efecto inesperado y ocultar los resortes y el desenlace de la intriga, en cambio suele ser vaga la exposición de sus obras, confuso el argumento y los caracteres no bien definidos, aunque esto último no constituya siempre imperfección, por emanar directamente de las múltiples circunstancias que determinan la naturaleza moral de los personajes.

La política no ocupa en el teatro de Bretón más que un puesto accesorio; no entra en él sino como uno de tantos elementos aprovechables, mientras Rubí le debe sus más conocidos héroes, y de ella copia el fondo incierto y esfumado, la vaguedad de las figuras, las transiciones rápidas y volatinescas por que hace pasar la fortuna á sus favorecidos, y los cambios de decoración que convierten la vida de la alta sociedad en algo así como una comedia de magia. El público para quien escribía Rubí, halló en él al poeta que más se acomodaba á sus aficiones, y el autor de *La rueda de la fortuna* entró á la sombra de Scribe en el mundo ficticio, por donde éste había hecho desfilar á Bertrand de Rantzau, al comerciante Ratón y al Ministro Struensée, á la Duquesa de Marlborough y á Bolingbroke. El aumento de entradas que por este procedimiento lograron las empresas teatrales de Madrid y la boga extraordinaria en

que estuvo Rubí, se compensaban no mucho después con la indiferencia general hacia el ídolo de la pasada generación, y con los desdenes, en parte injustos, de la crítica.

Pueden dividirse las comedias de Rubí en históricas y de costumbres, incluyendo en el primer grupo las imitadas de nuestros dramáticos del siglo XVII, y dejando aparte las del género bufo.

Dos validos y castillos en el aire, *La Corte de Carlos II* y *La rueda de la fortuna*, bastan para comprender de qué modo introducía Rubí los acontecimientos históricos en la comedia, sin guardar la exactitud relativa que se exige á un drama, antes, sí, modificándolos prodigiosamente, y, en general, más de lo debido. Como en el gran cuadro de la Historia se borra, con el transcurso de los siglos, todo lo que es pequeño en los personajes célebres, destacándose sólo lo que por su magnitud resiste á la acción del tiempo; el autor que quiera exhibirlos por su lado cómico, tiene forzosamente que achicarlos, suprimiendo con el artificio los rasgos de elevación y grandeza, ya en buena, ya en mala parte, pero sin los que, de fijo, no sobrevivirían á su época. Todo lo que en este punto son conveniencias para el drama, se convierten para la comedia en dificultades, que casi no es posible superar en absoluto. Rubí ha salido airoso en alguna de tales audacias cuando se concreta á las figuras y á los asuntos y períodos de que están más ausentes lo elevado, heroico y excepcional. Así consiguió el triunfo más brillante y no el menos merecido de su carrera.

Ejemplares de tan especial fisonomía como el Marqués de la Ensenada, D. Zenón de Somodevilla, eran para tentar á un poeta de las intenciones y alientos de Rubí, que tantas veces ha presentado en las tablas lo que aquí llama él *La rueda de la fortuna*. La rapidez de movimiento, el contraste perenne de escenas y figuras, el andar vertiginoso del conjunto, que parece como

de ficción y tramoya, y que, sin embargo, tantos hechos simboliza y tantas enseñanzas encierra, dan á *La rueda de la fortuna* un valor artístico comparable sólo con su significación práctica, nacida directamente de los hechos y no de la intención pedagógica. Las osadías del amor y de la ambición, y las intrigas de Palacio, labrando el pedestal sobre que se eleva la arrogante personalidad del Marqués; las hipocresías del mundo, alternativamente veladas ó descubiertas, y el mérito que lucha con todas ellas, ya vencido, ya vencedor, van caracterizando progresivamente los personajes, hábilmente contrapuestos, para dar vida, interés y constante impulso á la acción dramática. Ni Mauricio, el padre del héroe, ni Clara, su prometida é hija del linajudo D. Diego, ni los personajes históricos, ofenden la ley de la verosimilitud, sin que en ellos se atreva Rubí á sus libertades de costumbre. No hay para qué hablar de la forma, que desde el diálogo hasta la rima se adapta en todo á la idea por lo movida, espontánea y fácil. Manejando un asunto tan moderno y tan conocido como la privanza de Ensenada, no es extraño que Rubí acertase, negativamente cuando menos, á evitar los anacronismos de bulto; pero, en general, su sistema de interpretación histórica coincide con el de Víctor Hugo, Scribe y Alejandro Dumas, sustituyendo el color de época con los caprichos de la fantasía y las chafarrinadas de la caricatura.

Nadie reconocerá, por ejemplo, la Corte de Felipe IV en *Bandera negra*, cuyos personajes principales, D. Félix y Doña Esperanza de Haro, son, no obstante, los caracteres más enteros, la más afortunada creación de todo el teatro de Rubí. El platónico y porfiado galán tiene la suerte de recoger en la calle un pañuelo de la dama, á la cual sólo le merece el obsequio palabras de gratitud y de dura reconvención, que aumentan el amor pertinaz de Félix. Las circunstancias le vuelven á poner frente á frente de la esquiva hermosura, primero

entre los esplendores de un festín, y más tarde cuando yace desmayada y él la devuelve á la vida. Con la muerte de D. Luis de Haro, Ministro del Rey, y la elevación del Cardenal Arzobispo de Toledo, tío de D. Félix, quedan frustradas las aspiraciones políticas del Marqués de Liche, hermano de Doña Esperanza, y que trama una conspiración contra la vida de Felipe IV. Don Félix la descubre é impide, dirigiendo al Marqués un billete para salvarle, considerado por Doña Esperanza como intriga para conquistar su mano con la deshonra de su apellido. La importancia de D. Félix en Palacio le presta medios de obtener el perdón del culpado, que con la firma del Rey coloca en manos de la noble dama, consiguiendo al fin con tanta hidalguía y desinteresados favores que entre los dos no haya más *bandera negra*. Este ligerísimo resumen basta para comprender el carácter de la obra, calificada de drama por el autor con algún fundamento.

En la comedia de costumbres contemporáneas guarda Rubí un estilo constante, medio entre la profunda sátira social y el género bajo-cómico, y muy parecido, por no decir idéntico, al que predomina en Bretón. La diversidad que pudiera notarse entre sus primeras y sus últimas obras, se disipa al compararlas mejor, así como también la aproximación aparente de éstas á la vigorosa tendencia iniciada por Ayala y Tamayo, cuyo varonil y robusto ingenio dista infinito del que ha creado *¡El gran filón!*, para citar el argumento más fuerte que en contra puede invocarse. Muchos años antes había escrito Rubí comedias del mismo género, y entonces, como siempre, se contentó con la pintura animada del ambicioso intrigante, del arbitrista y del vividor, sin pasar de la ligereza descriptiva y las travesuras epigramáticas al golpe certero é inexorable, que surge del fondo de la realidad, como la consecuencia de las premisas. Propónese el poeta hacer reir antes que hacer pensar, y ve en el hombre público al embaucador de tontos é

ignorantes, más bien que al propagandista del vicio y la inmoralidad. En cuanto á los grandes problemas, al modo de los que envuelven *El tejado de vidrio*, *El tanto por ciento*, *Lo positivo* y *Los hombres de bien*, no es Rubí de los que osan mirarlos frente á frente, ni á tales alturas le inclinaba su temperamento artístico.

¿Qué decir de las figuras y resortes que intervienen en la intriga de *El gran filón?* ¿Dónde hallar en ellos la fuerza de síntesis representativa y de lógica persuasión, indispensables al arte docente en general, y en particular al dramático, si no han de reducirse á empalagoso conjunto de máximas y apotegmas? Como chistosos, no hay duda que lo son el *factotum* de Jacinto y sus clientes famélicos, y Marta y Caridad, y el pobre diablo de Adán (tipos como éste abundaban en el partido progresista y siguen hoy abundando); pero moralmente no es posible aquella multitud de lances y peripecias. Y no es que el asunto, diversamente conducido, no se prestara á otro desenlace, ni que resulte mala la comedia en su especie, sino que el modo de ser y las aptitudes del autor le arrastran invenciblemente por su camino acostumbrado, sin que haya en él asomos de oposición ó resistencia; el instinto de lo cómico le seduce; lo ridículo, lo caricaturesco, lo extravagante, forman la obligada contextura de ésta y de sus mejores producciones.

No faltan entre ellas los dramas trágicos con su peculiar distintivo; que participan en algo, y en algo se distinguen, de los que entre nosotros puso en boga la escuela romántica, con los cuales tienen de común el choque y desbordamiento de la pasión, y las situaciones difíciles y extremadas. *La trenza de sus cabellos*, *Borrascas del corazón*, *La Infanta Galiana* é *Isabel la Católica* adolecen de cierta flojedad y de otros más graves defectos, que justamente ha censurado la crítica. El pensamiento, no siempre original ni uno, se subdivide y desvirtúa; los afectos, al exagerarse, dejan de ser humanos y conmovedores, y la verdad moral y ar-

tística cede el puesto al efectismo, cuyas violentas impresiones son esencialmente fugitivas y momentáneas. Los héroes de Rubí no suelen pecar de escrupulosos; se acercan demasiado al fuego para que queden incólumes, y esto no sólo cuando son hijos de la imaginación libre, sino también cuando proceden directamente de la Historia, y ésta necesita sufrir reformas y adulteraciones contrarias á la verosimilitud. El amor de Isabel la Católica al Gran Capitán, áun suponiéndolo nacido de la simpatía y de la afinidad recíproca entre dos grandes corazones, empaña y desluce la virginal figura de la Reina y no puede buenamente disculparse. Cierto que en la compleja multiplicidad de hechos y personajes introducidos en el plan era necesario un punto de convergencia y enlace, y que no es éste el menos dramático: pero la libertad que se tomó el poeta escandalizará siempre á oídos españoles, y de ningún modo resulta justificada.

Por lo demás, la representación literaria de Rubí se encierra principalmente en el género cómico, y la sangre del organismo de sus obras poéticas es la alegría vivaz, retozona y meridional. Cuando describe las aficiones é instintos, los flacos y ridiculeces de la vida ordinaria, entonces está en su elemento: los hijos de su fantasía rebosan gracia y naturalidad, la forma artística surge espontáneamente del fondo y sin visos de premiosidad ó afectación; pero, al salirse de sus dominios propios, corre desorientado hasta abrazarse con inanimadas sombras, que se mueven por los mecánicos resortes del convencionalismo. Con sus dramas sólo se hubiera conquistado puesto de ínfima categoría, mientras por sus comedias goza de una representación más alta é independiente, iluminándole la gloria misma de Bretón, aunque con mucho menos vivos resplandores [1].

---

[1] Completan el catálogo de las piezas dramáticas de Rubí: *Rivera ó la fortuna en la prisión, La fuente del olvido, Fortuna contra fortuna* y *La estrella de las montañas*, dramas; *Quien más pone*

Fíjase la de ambos definitivamente, y el cetro de la escena pasa á nuevas y no menos vigorosas manos al promediar el siglo actual, aunque sean posteriores á esta fecha *La escuela del matrimonio* y *El gran filón*. Al mismo tiempo, y alternando con los triunfos coreográficos de la Guy Stephan, nacía brioso el que llamaban género andaluz, creado y sostenido por unos cuantos autores de mejor humor que literatura, como Sanz Pérez y Sánchez Albarrán. Son del primero *La flor de la canela*, *El tío Caniyitas* [1], *Chaquetas y fraques*, etc., y del segundo *La cigarrera de Cádiz* y *La velada de San Juan en Sevilla*, por no enumerar muchas otras piezas de circunstancias, escritas exclusivamente para hacer reir un día, y que cumplieron ya su destino. Este fué el preludio de las aberraciones adonde después han conducido al arte popular sus ignorantes explotadores; una diversión así como los *Bufos* de Arderíus, si bien algo más noble y sobre todo más española. No faltó en el género la nota sentimental, representada singularmente por *El corazón de un bandido*, drama de Ramón Franquelo, el autor de los *Cuentos, mentiras y exageraciones andaluzas*.

---

pierde más, *El rigor de las desdichas*, *El cortijo del Cristo*, *El diablo cojuelo*, *Detrás de la cruz el diablo*, *La feria de Mairena*, *La bruja de Lanjarón*, *Honra y provecho*, *Al César lo que es del César*, *La entrada en el gran mundo*, *Tres al saco*, *Las Indias en la corte*, *El arte de hacer fortuna*, *Mejor es creer*, *La familia*, *Física experimental*, *De potencia á potencia*, *Un trueno*, *Quiero ser hombre*, *Fiarse del porvenir*, *Desde el umbral de la muerte*, *República conyugal*, *La flor de la maravilla*, *A la corte á pretender* y *La escala de la vida*, comedias; *La hija de la Providencia* y *¡¡¡Tribulaciones!!!*, zarzuelas, con algunas otras obras escritas en colaboración.

[1] Con música de Soriano Fuertes.

CAPÍTULO XVI

ECLECTICISMO CLÁSICO-ROMÁNTICO

El Marqués de Molins [1].—Ventura de la Vega.

La tendencia clásica y la romántica no dejaban de tener sus puntos de intersección, en los que se colocaron algunos autores de valía, juzgados ya en otros lugares diferentes y más oportunos; por lo cual sólo veré de bosquejar en éste dos semblanzas literarias en que son más ostensibles esos conatos de eclecticismo y esa fusión de ideales. Carácter sobriamente conciliador, apasionada afición á la poesía, longevidad notable y

[1] D. Mariano Roca de Togores, Marqués de Molins, nació en Albacete el 17 de Agosto de 1812. Fué alumno del colegio de San Mateo, que dirigían en Madrid D. Alberto Lista y D. José G. Hermosilla. Comenzó su carrera política como suplente de Diputado en la legislatura de 1837, y ascendió diez años después á Ministro con el General Narváez, desempeñando las carteras de Marina y Gobernación. En 1853 vuelve á encargarse de la primera, é identificado siempre con los hombres y las vicisitudes del moderantismo doctrinario, contribuyó á promover la restauración de Sagunto, y formó parte en 1875 del Ministerio-Regencia y de otro posterior en 1879. Fué asimismo miembro del Cuerpo diplomático, Ministro plenipotenciario de España en Londres, y Embajador en París y en el Vaticano. Falleció en Lequeitio el 4 de Septiembre de 1889.—Véanse las *Obras de D. Mariano Roca de Togores, Marqués de Molins, de la Academia Española*. Madrid, 1881-1882.

trato íntimo con los jefes de las parcialidades encontradas, todas esas condiciones reunieron los dos literatos cuyos nombres encabezan el presente capítulo, y en los que fructificó la enseñanza de D. Alberto Lista, tan inspirada en el buen sentido como enemiga de exageraciones y violencias. Si la nobleza de la cuna y los azares de la política encumbraron al Marqués de Molins muy sobre su indolente amigo en la esfera de la representación social, el genio que preside á los destinos del arte invirtió el orden de precedencia, favoreciendo con más liberalidad al autor de *El hombre de mundo* que al opulento magnate.

Apreciando las obras del último cuando aún vivía, escribió el Sr. Menéndez Pelayo: «Como el Marqués de Molíns no es sólo narrador y crítico, sino poeta y artista, y entre sus más señaladas dotes quizá se sobrepone á todas la fácil aptitud para géneros diversos y el prudente eclecticismo, manifiesto en la variedad de tonos y asuntos, y en el cuidado de huir de todo lo redundante y extremado, son sus mismas obras poéticas, cuando se leen coleccionadas, espejo fiel de las transformaciones y mudanzas de atavío que ha ido tomando la musa española desde el año 30 acá, sin que haya género de que el Marqués no dé alguna muestra, ó afición literaria de su tiempo á que haya dejado de pagar su alcabala, como espíritu curioso que es, no exclusivo ni intolerante, benévolo por naturaleza y atento á todas las modificaciones del gusto, para seguirlas en lo que tienen de racional y en lo que congenian con su propia índole [1].»

Sin contradecir ninguna de estas afirmaciones, yo creo ver en el tributo rendido por el Marqués de Molins á las oscilaciones de la moda un rasgo de pasividad que anuncia, no al poeta entero y vigoroso, sino al

---

[1] *Acerca de las obras del Marqués de Molins. Revista de Madrid* vol. v, núm. 1, pág. 25.

espíritu culto que sabe remedar los tonos de la inspiración ajena, ó tal vez sentirla como pasajero relámpago, y por esa causa merecen sus rimas, en cuanto documentos de historia literaria, más atención que por su mérito absoluto.

Dentro del estilo clásico se nos ofrecen desde luego la *Oda á la Reina Doña María Cristina* y la *Epístola* al Conde de Luna, futuro Duque de Villahermosa. Ya se deja entender que el clasicismo de ambas piezas es el dominante en 1831, atado, meticuloso y convencional, y que de las dos escuelas, sevillana y salmantina, el Marqués seguía con predilección el espíritu de la primera, como más acomodado á sus aficiones y más conforme con los principios de su educación literaria. La *Oda* es fría, carece de los arrebatos quintanescos tan en boga por aquellas calendas, sin que compense con el fuego de la inspiración juvenil las incorrecciones que acompañan siempre á los primeros ensayos. Dígase lo mismo de la *Epístola*, llena de lugares comunes y amplificaciones retóricas, no tan apartadas del gusto clásico como parece suponer Hartzenbusch. Yo lo encuentro bien patente y caracterizado en la monótona languidez con que se suceden unas á otras las reflexiones, y en los frecuentes recuerdos de la mitología, tales como la *rama de Minerva*, *el apolíneo coro*, y *Marte*, y *Erato*, y *Belona* y la *balanza de Temis;* recuerdos que, si desunidos no probarían nada, juntos en solas cuatro estrofas dan á conocer las inclinaciones del poeta.

Otra cosa son las *Fantasías*, verdaderamente románticas por lo desordenado del plan, la incoherencia de epítetos y de frases, y el afán de producir efecto, tan ostensible en el atildado Roca de Togores, como en Pastor Díaz, Enrique Gil ó Zorrilla. Entre esas *Fantasías* hay dos *(Los ensueños* y *El Corpus en el Hospicio de la Salpêtrière)*, en que la emoción sincera concluye por sobreponerse al artificio.

Composiciones rigurosamente líricas, pocas más que las enumeradas se registran entre las del Marqués de Molins. Los romances y leyendas de carácter descriptivo ó histórico reflejan en conjunto la personalidad y las ideas del autor, que al describir con prolijidad y afecto las costumbres de la España antigua, la hidalguía de los nobles, la lealtad de los pecheros, su mutuo y cristiano amor, alimentado por el que unos y otros sentían hacia sus Reyes, deja columbrar el deseo de infundir el espíritu de los tiempos pasados en el organismo de la sociedad moderna. Este ideal político será inasequible cuanto se quiera; pero en el terreno del arte va unido con no sé qué apacible y halagadora nostalgia de la felicidad.

Fiel á la Historia hasta rayar en nimio, puntualiza el autor sus narraciones con textos de crónicas ó legajos polvorientos; y si se atreve á fingir algún personaje, cuida bien de que no desentone por su inexactitud ni áun la más ligera circunstancia. Así Inés, en el *Cerco de Orihuela*, así Leonor y D. Juan, los de *Isabel la Católica en Orihuela*, así *Enrique de Trastamara* y los caballeros y damas que figuran en *Ambas á dos*, pueden pasar por retratos de autenticidad irrefragable. Pero si el mérito del Marqués de Molins se impone desde ese punto de vista, decrece no poco en lo que principalmente constituye el encanto de toda narración, en el interés, que aquí suele descuidarse ó perderse entre inútiles detalles. La mayor parte de los lectores, áun los instruídos, preferirán siempre al atildamiento y á la escrupulosidad del poeta arqueólogo las brillanteces y el movimiento que admiramos todos en los *Cantos del trovador*.

Tampoco se acercan mucho los *Romances* del Marqués de Molins á los del Duque de Rivas. La diferencia emana de igual principio; porque si en aquéllos nos sorprenden figuras de otras edades, retratadas sin ninguna adulteración, en éstos la fidelidad histórica es me-

dio y no fin principal. La afición al arcaísmo es un pecado grave, de que pocas veces se libró el Marqués de Molins, y que ha hecho impopulares sus mejores *Romances*, sin exceptuar los *Recuerdos de Salamanca*, cuadro de costumbres campesinas de nobilísimo asunto y ejecución esmerada.

Las poesías jocosas de la colección carecen de la donosura espontánea, hija de la naturaleza, y que nadie confunde con el rasgo ingenioso y la frase traída de lejos. Las *Doloras* no desmienten tampoco el carácter del poeta; y hasta la que se titula *El 31 de Diciembre de 1851*, justamente celebrada por su fondo conceptuoso, no empareja bien con las de Campoamor, así como los sonetos, especialmente los de circunstancias, devuelven á su centro al versificador enamorado de la forma artificiosa y académica.

El Marqués de Molins aspiró también á recoger los laureles del Teatro, y siendo aún muy joven, se atrevió á componer el drama histórico *El Duque de Alba*, que, notablemente mejorado, recibió más tarde el título de *La espada de un caballero*, y que en el orden cronológico ostenta la ejecutoria de una respetable antigüedad, pues ya se solazaban con su lectura los imberbes literatuelos que por el año 31 se reunían en el famoso *Parnasillo*. Animado con las lecturas de los románticos franceses, pensó el joven Roca de Togores introducir en España el vedado género, pero vistiéndolo á la española, y en esto sí que era muy laudable su propósito. Que no quedó realizado como debía, ni mucho menos, es ocioso advertirlo, y á ello contribuyó de un modo accidental la circunstancia de no haberse puesto en escena la obra hasta unos quince años después, cuando ya se había eclipsado su mérito relativo.

Mucho más que *La espada de un caballero* vale *Doña María de Molina*, obra coronada por un éxito ruidoso en el año 37, cuando tan fresca estaba aún la memoria de *Don Alvaro*, *El trovador* y *Los amantes*

de Teruel, á los cuales no se parece en lo substancial y sí sólo en ciertas variaciones de poco más ó menos, pero que imperiosamente exigía el gusto de la época. Allí la refleja y estudiada perfección de los pormenores, la severidad meticulosa que se recata de su misma sombra; aquí la osadía que va en pos de lo desconocido, el vuelo libre de la inspiración que rompe con todas las imposiciones y conveniencias.

En los dramas titulados históricos, desde 1836 á 1845, era corriente adulterar á sabiendas la verdad de los hechos, no sólo en cosas menores, sino en la constitución interna de la fábula. Bien al contrario, el Marqués de Molins patentiza, en una serie de interminables anotaciones, las fuentes de donde sacó las más hermosas y características escenas.

Tan así es, que áun comparando esta Doña María con la de Tirso, no cede la primera á la última como retrato, bien que, según advierte el Sr. Menéndez y Pelayo, *La prudencia en la mujer* guarda «*la fidelidad histórica interna, mucho más rara que la arqueológica*» [1]. Sea como fuere, los personajes de la obra moderna resultan enteramente verídicos; y exceptuando alguna palabra, como las de *libertad* y *tiranía*, no muy corrientes entre los españoles de la Edad Media, todo lo demás ostenta el sello de la exactitud.

Líbreme Dios de anteponer el drama del siglo XIX á la crónica en verso del XVII, á la cual debe sus más conmovedoras situaciones, como es la del proyecto de envenenar á la Reina, confiado por D. Enrique [2] al judío Túbal, proyecto que el Infante trata de realizar ofreciendo á Doña María una copa de riquísima labor con el maldecido brebaje, y que al fin se malogra por la oferta del procurador Alfonso á la Reina, que vende

---

[1] *Revista de Madrid*. Artículo y volumen citados, núm. 3, página 157.
[2] Acto II, escena III.

en público el regalo de D. Enrique, sin sospechar la alevosía, y sólo para proveer con el precio á las necesidades de la Corona [1]. El procurador derrama el contenido del vaso no más que por venir de traidores, lo cual parece un tanto inverosímil. En la obra de Tirso el traidor es D. Juan, el confidente otro judío por nombre Ismael, la víctima amenazada el regio niño D. Fernando, y el medio con que se frustra el concertado plan un simple retrato de la Reina madre, que atemoriza al judío, y que cayendo de improviso le confunde, hasta poner en su boca la confesión del crimen.

Lo que verdaderamente pertenece al imitador es la creación de Alfonso Martínez (apuntada no más en el modelo); la gran figura que representa la unión del pueblo con el Trono, substituyendo la de las familias nobles, que Tirso simboliza en los Benavides y Carvajales.

El drama del Marqués de Molins, presentado á la censura de la Academia Española, mereció encarecidas alabanzas á dos jueces tan discretos como Martínez de la Rosa y Nicasio Gallego, amén de las que constan en un soberbio artículo de Donoso Cortés [2]. Con todo eso, las obras poéticas del distinguido escritor, sin exceptuar la que indudablemente ocupa entre ellas el primer puesto, no han logrado nunca verdadera popularidad, como no sea la que les dió en estos últimos años una crítica desconsiderada y extremosa.

Si en la fama de los artistas entra por mucho el morir á tiempo, la suerte favoreció en este sentido al autor de *El hombre de mundo* y *La muerte de César*, cuyo

---

[1] Acto III, escena I.

[2] Inserto en *El Porvenir*, número del 7 de Julio de 1837, y reproducido en el tomo II de las *Obras* del Marqués. A *Doña María de Molina* y *La espada de un caballero* siguen en este mismo tomo la comedia en dos actos *Un casamiento con la mano izquierda* y *El muerto al hoyo*, proverbio de O. Feuillet, traducido en prosa.

nombre quizá veríamos en otro caso rodar por las gacetillas junto con el de los colegas que le sobreviven. Considerándonos respecto de Ventura de la Vega [1] como posteridad, si es que de hecho no lo somos, puede nuestro juicio desapasionado valuar definitivamente á aquel ingenio de pura raza versallesa, perdido en los senos de una atmósfera contraria á su modo de ser.

El más perfecto equilibrio en sus facultades creadoras, la aversión instintiva á los desentonos y violencias, la supersticiosa idolatría del orden, tales fueron las causas generadoras de su *clasicismo*, en el que á la transparencia y diafanidad de las formas se pospone sistemáticamente la vigorosa fuerza de la concepción. Todo esto practicado con sinceridad respetable, que se comienza á vislumbrar desde las primeras y juveniles tentativas de su musa.

Celebra en la temprana edad de dieciséis años á su maestro Lista, é inspirado por él, asciende á las cumbres de la poesía hebrea en el *Canto de la esposa* y la *Imitación de los Salmos*, embelleciendo después un asunto tan pobre y ocasionado á adulaciones palaciegas, como el que motivó su *Canto épico* al Rey Fernando *después de pacificar la Cataluña* (1828), en octa-

---

[1] Aunque en España pasó la mayor parte de su vida, había nacido en Buenos Aires el 14 de Julio de 1807. Vino á Madrid cuando aún no contaba doce años de edad, y se educó en el colegio de San Mateo, dirigido por D. Alberto Lista. Fué miembro exaltadísimo de la joco-seria asociación revolucionaria de los Numantinos, y vistió más tarde el uniforme de miliciano; pero amargas y repetidas desilusiones le hicieron indiferente para cuanto se relacionase con la política, si bien por distintas causas hubo de aproximarse á los hombres del partido moderado. En 1847 se le confió el cargo de preceptor literario de Isabel II, quien le nombró después su secretario particular; para entonces hacía cuatro años que era individuo de la Academia de la Lengua. Fué sucesivamente director del Teatro Español y del Conservatorio de Artes y Declamación, y falleció en 29 de Noviembre de 1865. Véase su *Elogio fúnebre*, por el Conde de Cheste, en las *Memorias de la Academia Española* (año II, cuaderno 7.º)—Es incompleta la edición corriente de las *Obras poéticas de don Ventura de la Vega, de la Real Academia Española*. París, 1866.

vas reales de brioso arranque y no infelices pinceladas alegóricas.

En 1832 escribió sus dos joyas líricas *Orillas del Pusa* y *La agitación*, esmaltada la primera con la más espontánea gracia descriptiva y el desembarazado juego de la versificación, que es lástima entorpezcan los finales agudos.

Por las esmeradísimas estrofas de *La agitación* corren un soplo de fuego y una oleada tumultuosa que animan con ardores de fiebre la ordinaria serenidad del poeta, dictándole una sinfonía de acordes íntimos que no encontró de fijo en Meléndez, en Moratín ó en los maestros sevillanos, y que se aparta también infinito de las odas eróticas de Quintana, tan secas de afectos á pesar de su magnífica verbosidad. El genio del romanticismo es el que inspira este adiós á las ilusiones de la vida, hijo de la lasitud moral y el desencanto:

Campo de soledad, yo te buscaba
Porque el mundo decía
Que la felicidad en ti habitaba,
Y en aquel corazón que la invocaba
Su misterioso bálsamo vertía.
Mi corazón de fuego
En ti no la encontró; floresta umbría,
Silenciosa montaña, campo triste:
Yo la paz de la vida te pedía,
Tú la paz de la tumba me ofreciste.

También se ve el sello de la época en la idolatría de la pasión por la pasión misma, en ese malsano deleite que nace de la lucha entre el afecto vedado y la voz del deber que lo reprime y enfrena.

Sin embargo, la índole del poeta no tardó en sobreponerse al influjo de la moda, y ya en 1842[1] el fervoro-

---

[1] En este mismo año compuso Vega el discurso que leyó al ingresar en la Academia Española, y en el cual llama á Víctor Hugo *Atila de las letras*, afirmando que la escuela clásica prescribe el estudio como obligación, mientras que «la romántica

so discípulo de Lista y Hermosilla abominaba del espíritu romántico, y decía sin respeto al sublime autor de la *Divina Comedia:*

. . . . . ¡Extravagante
Empeño es sepultarse de por vida
En el infierno bárbaro del Dante,
Y no vagar, con alma embebecida
En trinos de aves y en olor de rosas,
Por los jardines mágicos de Armida.

Sin dar á Vega una importancia desmedida como poeta lírico, bien se puede afirmar de él que eligió no poco de lo que tenían de aceptable las dos tendencias clásica y romántica, sobre todo de la primera. No alcanza ni la impetuosidad de Zorrilla, ni la ternura de Enrique Gil, ni la virilidad de Espronceda y Tassara; pero supo declinar en cambio sus descarríos y exageraciones. Tampoco puede rivalizar con Gallego ni con Lista; pero comprendió mejor que ambos á los grandes poetas latinos, como bastaría á demostrar su admirable traducción del libro I de *La Eneida* [1]. Aquello es elegancia y sobriedad; aquello es apropiarse íntegras las ideas sin desnaturalizarlas con pegadizos adornos; el licor de la poesía virgiliana conserva su confortante aroma, y no ha hecho más que pasar del vaso primitivo á otro de diferente materia, pero de igual capacidad. El intérprete exprime y condensa los exámetros en endecasílabos, cuya holgura dilata rompiendo las cadenas de la rima, sin que nada quede falsificado ó contrahecho; y si aún cabe señalar

---

todo lo allana y facilita: el primer precepto que á los jóvenes impone es arrojar de sí los libros, muebles inútiles de cuyo uso los dispensa; porque el que no tuviere genio (esta es su doctrina), no ha de adquirirlo en ellos, y el que hubiere recibido del cielo ese precioso don, tampoco los necesita; que el genio le basta para alzarse en sus alas á las regiones de la gloria.»

[1] Inserta en las precitadas *Memorias de la Academia Española*, año II, cuadernos 7.º y 8.º

algunas deficiencias en esa labor tan difícil, no olvidemos que la lengua castellana, lo mismo que todas las modernas, carece del vigor sintético propio de la latina, y no puede suplirlo completamente, ni áun manejada con la mayor destreza.

Lo demás de su producción lírica, felicitaciones, epitalamios, versitos de *álbum*, etc., presentan abrillantada con reflejos de oro la tierra despreciable, y artísticamente ennoblecida la prosa de los más triviales asuntos. Ventura de la Vega, apático hasta el extremo y nada fácil en entusiasmarse, necesitó el estímulo de la coquetería femenina, de las reales órdenes, y tal cual vez del heroísmo patrio, para despertar de su indolencia.

Algo parecido sucede con las obras dramáticas, si se descartan sus numerosas traducciones, hechas algunas con la fidelidad y el atildamiento más exquisitos.

Los amigos de Vega le solicitaban continuamente para que abandonara esa ingloriosa tarea, él que con tantas fuerzas contaba, y tan ilustre nombre se había conquistado en los primeros pasos de su carrera; y á este propósito decía Ferrer del Río: «El Sr. Vega todo lo hace con las comedias; las lee, las estudia, las critica, las traduce, las ensaya, las representa; sólo le falta... escribirlas.» En Septiembre de 1845 redimió su buen nombre con *El hombre de mundo*, cuya gloria, con haber sido tan grande, va creciendo con los años, y hoy mismo luce mejorada su primitiva juventud.

No se le han escaseado las censuras, pero sin razones valederas y sólo por el prurito de señalar lunares, bien que no pueda sostenerse con el citado crítico «que *El hombre de mundo* es la comedia clásica más completa que posee la literatura dramática española» [1].

El clasicismo de Vega significa algo distinto de lo que así se llamaba entonces: es el *ne quid nimis*, rara perfección en ingenios españoles. Ni el mismo Moratín

[1] *El Laberinto, periódico universal*, tomo II, núm. 33.

la alcanzó en sus comedias de un modo completo; y sea lo que quiera del romanticismo columbrado en ellas por el egregio autor de *Virginia*, hemos de convenir en que la nota característica del Molière español no es la sobriedad, sino la riqueza del colorido en la pintura de los personajes, que se acercan en ocasiones á la caricatura, ni más ni menos que los de su modelo francés y los de sus imitadores en España, comenzando por Gorostiza y terminando por Bretón de los Herreros. Bien al contrario, *El hombre de mundo* parece arrancado á la realidad de la vida, y en lugar de presentarnos el prototipo de una buena ó mala cualidad, nos ofrece aquellos otros que participan de alguna, pero sin el relieve añadido por la fantasía del observador. En esta parte imita Ventura de la Vega á nuestro insigne Alarcón y preludia la alta comedia, cultivada más tarde por Ayala y Tamayo. El cuadro que forman los personajes en *El hombre de mundo* no puede ser más acabado y perfecto, y su moralidad no consiste en burdas y pedagógicas lecciones, ni siquiera en los ditirambos casi inocentes de Moratín contra las hijas gazmoñas y las madres desacordadas, sino que va por un camino fácil hasta descubrir el origen de la infelicidad en la familia.

Cuanto se diga sobre la destreza en conducir la acción y en combinar harmónicamente sus elementos, es menos de lo que el poeta se merece. Los resortes que emplea, bien lejos de ser comunes y gastados, sorprenden casi todos por su novedad, y áun llegan á dar por aquí en el extremo opuesto. Dos incidentes sin interés bastan para introducir la venenosa sospecha en *el hombre de mundo* sobre la conducta de su esposa, y recíprocamente en ella sobre la de Luis. Un gomoso inocente como Antoñito, una joven inexperta como Emilia, un pícaro redomado como Juan y un Galeoto dos veces como Ramón, completan la intriga, que se sostiene sin decaer jamás merced á unas cuantas equivocaciones, todas ingeniosísimas, áun cuando no igual-

mente verosímiles. Así, parece extraño que después de una conversación formal no se entiendan D. Luis y su criado [1], ni Clara y D Juan [2], ni los mismos esposos en sus mutuas recriminaciones [3], para no hablar de otros *quid pro quo* semejantes y no menos bien urdidos.

Vega poseía el arte de los recursos escénicos, y lo hace servir con inagotables combinaciones á la demostración del adagio *quien las hace las imagina*, y de la facilidad con que un antiguo Tenorio se convierte en Otelo, así que llega á marido. Sólo que esta verdad, con serlo mucho, es una verdad á medias, y quizá no la más importante para estos tiempos, en que de la indiferencia recíproca nacen los mayores peligros para la fidelidad conyugal. La solución resulta al cabo muy plausible, y deja en el ánimo la calma de los conflictos deshechos, sin que baste la naturaleza del asunto para afirmar que «traspasa á veces los límites de lo cómico y raya muy en lo dramático ó trágico» [4]. El Sr. Valera, que eso dice, halla también poco razonables las confidencias de Luis y Clara con sus criados; pero él mismo las explica, no sin algún asomo de contradicción. Por mi parte, no me detendré en los reparos nimios que acumula contra esta obra, para despojarla de la primacía que entre las de Vega le concede la opinión general.

Entre *El hombre de mundo* y *La muerte de César* hay un lapso considerable, que llenan, además de las consabidas refundiciones del Teatro francés, el drama histórico *Don Fernando el de Antequera*, la zarzuela *Jugar con fuego* y dos ó tres piececillas de circunstancias.

Es el drama un tributo nada sincero á la avasalladora corriente de la moda, á la que se rindió por esta

---

[1] Acto IV, escena IX.
[2] El mismo acto, escena XII.
[3] Escena XVI.
[4] Valera, *Autores dramáticos contemporáneos*, tomo I, página 270.

vez el espíritu de Vega, para oponérsele después con mayor energía. Y áun en esta forzada transacción permanecen íntegros sus ideales, reduciéndose la novedad casi únicamente al olvido de las unidades aristotélicas, y á rendir pleito homenaje á la redondilla, que por cierto corre en el diálogo con singular gracia, todo lo cual había ya practicado en *El hombre de mundo*. Por lo demás, los caracteres son heroicos y dignos del coturno, el movimiento majestuoso y acompasado, las pasiones tibias y supeditadas á una acción esencialmente épica, que por lo mismo no cabe dentro del espectáculo teatral.

En *La crítica de El sí de las niñas* retrocedió Ventura de la Vega á su natural elemento, resucitando la inspiración cómica de su inolvidable Moratín, y haciendo reaparecer en las tablas con nueva fisonomía á Don Hermógenes y Don Eleuterio, á Paquita y Carlos, con los demás representantes caracterizados de esta real estirpe. Es una pieza saladísima, en que á la apoteosis del ilustre poeta cómico se une la amarga censura del romanticismo y de su influjo en las letras y las costumbres. El erudito dementado que cita á *Federico Halm, Barón de Billin-gánsem*, no desmerece del otro que hablaba en griego para mayor claridad, y esta segunda Paquita hubiese encelado al creador de la primera, con ser las dos tan diferentes.

La *Fantasía dramática para el aniversario de Lope de Vega* y *La tumba salvada*, loa en honor de Calderón, representada ya en 1841, hacen mucho honor al buen criterio de Vega, que si protestaba indignado contra la invasión del extranjerismo, sabía respetar las verdaderas glorias de la escena patria, sin distinción de tiempo ni carácter.

Su canto de cisne, *La muerte de César*, llegó fuera de sazón al teatro, por el que pasó como fugaz meteoro, si bien, en cuanto lectura, conquistó los sufragios de la gente ilustrada, y aún los conserva en el día. *¡Eso es romano, Ventura; eso es grande!*, exclamaba

el anciano autor de *Don Alvaro* en un arranque de emoción sincera, que vale por una crítica. Antes que apareciese *Virginia*, la mejor tragedia clásica española, ya tenía Vega trazado el plan de la suya y áun escrito el primer acto, aunque tardase muchos años en terminarla. Se leyó, por fin, toda la obra en la Nochebuena de 1862 y ante un escogido auditorio, compuesto de distinguidos literatos, que en su casa congregaban anualmente los Marqueses de Molins.

A pesar de sus alardes antirrománticos, Vega hubo de espigar en las opulentas mieses de Shakespeare, sin perjuicio de apartarse de él en cuanto al sistema de ejecución, que es en la tragedia española menos amplio que en la inglesa, y al propio tiempo menos ceñido á los datos de la tradición histórica. El poeta moderno la modifica en sentido humano, nos conmueve con sentimientos no tan verosímiles en la sociedad antigua como simpáticos y accesibles á la nuestra, suaviza la austera majestad del asunto, desarruga el ceño de los héroes, y, dando el colorido de lo bello á la desnudez trágica, crea la figura de Servilia, que entre las nieblas del paganismo aparece bañada por el crepúsculo de la luz evangélica. Como madre de Bruto, suple con creces el puesto de Porcia, la esposa amante de Shakspeare; y de la terrible batalla que sostienen en su corazón el cariño de madre y el decoro de mujer, nace toda una serie de variadas, nuevas y magníficas situaciones, creadas en su mayor parte por el poeta español. Habla Servilia con Bruto, su hijo, que totalmente ignora haber debido el sér al que consideraba hombre superior y aborrecible tirano:

BRUTO. ¿Sabes, madre, que un trono hereditario
Quiere fundar?
SERVILIA. Lo sé.
BRUTO. ¿Los cielos, justos,
Sabes que en tres enlaces han negado
Prole de amor á su infecundo lecho?

SERVILIA. ¡Ah! Sigue.
BRUTO. ¿Sabes tú quién es el amo
Que á su patria destina, el heredero
Que intenta designar?
SERVILIA. ¿Quién es?
BRUTO. Octavio.
SERVILIA. ¡Octavio!
BRUTO. Octavio. El dictador le espera.
Hoy llega á Roma.
SERVILIA. ¡Dioses soberanos!
¡Octavio! ¿Octavio sucesor de César?
¡Octavio Rey de Bruto!... ¿Y aún mi labio
Callará? ¡No, eso no! ¡Sal de mi pecho,
Flaqueza criminal! ¡Huye, bastardo
Temor, huye de mí!—¡Dioses! ¡Prestadme
Fuerza, valor, resolución, que en vano
Pido al cobarde pecho, con que á Roma
De un porvenir indigno libertando,
Labre su dicha y su salud, y marque
Su glorioso destino al hijo amado! [1]

Servilia se decide á firmar el pergamino donde consta el nombre del padre de Bruto, á quien César podrá ya nombrar su sucesor en el trono. He aquí á la mujer y la madre, independientemente de los artificiales vínculos creados por una sociedad orgullosa; he aquí el grito espontáneo de la naturaleza triunfando de la sangre y el espectro de Catón. Tan constante y afanosa solicitud, unida al cariño con que el omnipotente dictador distingue á su hijo, hace antipática la figura de Bruto, con todas sus huecas declamaciones y su estoicismo inhumano, que no cesan aún completamente después de reconocer á su padre en la víctima asesinada. ¡De cuán diferente manera se produce en la tragedia de Shakspeare; con alma férrea, sí, y de verdadero romano, mas también accesible, bondadoso y comunicativo, sacrificando su amistad en aras de la pública

[1] Acto IV, escena VI.

conveniencia! El trágico inglés no vió á su héroe sino por el prisma de la leyenda de Plutarco y con la simpatía de un hombre del Renacimiento; el poeta español, amaestrado por los horrores de la historia contemporánea, estigmatiza á hierro y fuego el tiranicidio que cándidamente se ensalzó en las aulas de Humanidades.

A este mismo propósito ciñe las sienes de César con aureola de espléndidos colores; pone en sus labios palabras de redención y filantropía, acaso no muy propias, y colocándole entre dos edades, nos hace ver en sus propósitos de centralización absorbente y niveladora el cumplimiento de un destino providencial, que había de realizarse en breve. La libertad del mundo necesitaba la abolición del privilegio de raza; la libertad de los plebeyos no podía existir sin que desapareciese la presión violenta del patriciado, y el poder que había de reemplazar la fuerza con el derecho no era la jefatura efímera y facciosa de Mario y Sila; era un poder único, supremo y universal. Esta elevación de ideas, en la que se ha creído ver la apoteosis brillante del *despotismo ilustrado* [1], se traduce en un lenguaje menos verídico que fascinador, disipándose en vagas abstracciones algo de la individualidad enérgica del protagonista.

No contrapongamos en esta parte la tragedia española á la de Shakespeare, con quien sólo Homero competiría en el divino arte de crear seres vivos y animados; fuera de que la muerte de César es un incidente no más en el vastísimo escenario de la trilogia iniciada en el heroísmo de Coriolano, y extendida hasta los últimos alientos de la República y la proclamación del Imperio,

---

[1] Como coincidencia curiosa, apuntaré la de haberse publicado, casi al mismo tiempo que se representaba la obra de Vega, una *Historia de Julio César*, por el Emperador Napoleón III, y con apreciaciones bastante análogas.

mientras que nuestro autor limitó su horizonte á la catástrofe de los idus de Marzo, justificando así el título de *La muerte de César*, que en Shakespeare fué casual é incompleto.

Al cerrar el ciclo de la literatura teatral, que comienza y termina con el movimiento romántico, conviene citar los nombres siquiera de los grandes artistas que sirvieron de intérpretes á los poetas dramáticos, ya que el genio de la declamación no deje en pos de sí otros ecos que los débiles y confusos de la fama póstuma. Al extranjero D. Juan Grimaldi se debió la organización de una empresa, en la que consiguió agrupar á la que después fué su esposa, Concepción Rodríguez, á Joaquina Baus y Jerónima Llorente, al gracioso Antonio de Guzmán *(Don Timoteo* en la *Marcela*, *hermano Melitón* en *Don Alvaro*, etc.), y á la brillante pléyade de los que comenzaban á ser astros de la escena española.

Por extraña casualidad, el público de Madrid conoció en el estreno de *Marcela* al trágico más terrible y efectista que ha pisado las tablas, al impetuoso José Valero, cuyas excepcionales condiciones le hacían capaz de acometerlo todo; pero se acomodaban, mejor que á ningún otro género, al melodramático, y por eso le proporcionaron mayores triunfos en provincias que en la corte, y en la representación de obras como *La carcajada* que en la del *Baltasar* de la Avellaneda. Carlos Latorre probó sus fuerzas de titán en la tragedia clásica, para brillar sin rivales en el drama heroico y caballeresco, cuyas genuinas personificaciones, desde el trovador Manrique hasta el Don Pedro de *El zapatero y el Rey*, encarnaron en el sér moral, en la fisonomía y en las actitudes de aquel irresistible mago, que

avasallaba á cuantos tuvieron la fortuna de admirarle. Las enseñanzas de Latorre formaron el gusto de Julián Romea, que *empezó* (en la piececita *El testamento) por donde otros acaban*, y unido por los lazos del matrimonio y de la gloria artística á la eminente Matilde Díez, sublimó, en unión con ella, las obras de tan desiguales ingenios como Hartzenbusch, García Gutiérrez y Bretón, por una parte, y por otra Rubí, Gil y Zárate, Serra y Florentino Sanz, eclipsó al italiano Ernesto Rossi en la celebérrima interpretación de *Sullivan*, y al fin de su larga carrera trató de resucitar las olvidadas tradiciones de la naturalidad y la sencillez trágicas, estrellándose la tentativa que hizo en *La muerte de César* contra la roca de la ignorancia y la preocupación. Si con estos colosos de la escena se suman tantos y tantos actores y actrices, ya de primer orden, como Teodora Lamadrid, ya de segundo, como Bárbara Lamadrid, Rafaela González y Carmen Corcuera; José García Luna, Fabiani, Morales, Lázaro Pérez, Juan Lombía, Pedro Sobrado, Florencio Romea, y otros más ó menos distinguidos, veremos que el arte de la Declamación rivaliza dignamente en la historia de esta época con el de la Poesía, y ambos se completan para explicar el entusiasmo con que los alentaba la generación que despertó á la vida entre aquellos esplendores de primavera y el marcial estruendo de los combates.

CAPÍTULO XVII

LOS ESCRITORES DE COSTUMBRES

Precedentes del género: Miñano y sus «Cartas,» *El Solitario, El Curioso Parlante, Fígaro,* Somoza, *Abenámar, El Estudiante, Fray Gerundio,* Antonio Flores, Neira de Mosquera, «Los Españoles pintados por sí mismos,» etc.

PARALELAMENTE con la novela romántica, y áun anticipándose á ella en orden de tiempo, se propagó entre nosotros, importado también de Francia, un género algo semejante, aunque no tan nuevo como muchos suponen. Algún amigo de genealogías literarias quizás hallará modo de entroncarlo con el *Satyricon* de Petronio y las demás obras de la decadencia romana; pero, sin remontarnos tan allá, bien puede afirmarse que la tendencia á describir la sociedad contemporánea de cada autor, se descubre con distintas formas en todas las literaturas, y que los llamados escritores de costumbres no han hecho sino renovar y sistematizar los ensayos de sus predecesores. Sin apartarnos de los nuestros, ¿quién no admira en *Rinconete y Cortadillo*, en *Guzmán de Alfarache*, en *La vida de Don Pablos*, y en toda nuestra novela picaresca, los

prodigios de habilidad en la pintura, que á veces contrastan con lo vulgar, monótono y mal conducido del argumento? ¿Por qué no llamar cuadros de costumbres á muchos pasajes de los *Sueños* de Quevedo?

Descontados los novelistas de profesión, tuvo la corte madrileña del siglo XVII un pintor á lo Velázquez en Don Juan de Zabaleta, á quien se deben los bellísimos retratos á pluma de *El día de fiesta por la mañana y por la tarde*. Con haberse dado á la prensa esta obra en 1666, quedó ahogada su reputación por las corrientes de extranjerismo que invadieron más tarde las letras castellanas, y sólo llegaron á apreciarla en su justo valor algunos bibliófilos inteligentes, como D. Serafín Estébanez y D. Juan Eugenio Hartzenbusch. Para cuando éste la dió á conocer en el *Semanario Pintoresco* y en algún otro periódico, insertando tal cual fragmento escogido, ya el género de costumbres decaía, siendo de fecha bastante posterior las reimpresiones parciales que hoy corren en manos de todos.

Mal conocidos y peor tratados los autores españoles de los siglos XVI y XVII, entronizada por todas partes la manía de la imitación francesa, no es extraño que hasta los más cuerdos se dejasen arrastrar de la moda, buscando fuera de casa lo que tenían dentro de ella, y pretendiendo ser en España lo que en la nación vecina fué aquel Mr. Jouy, tan famoso durante el primer Imperio napoleónico y en los principios de la Restauración [1]. Y lo peor es que algunos de nuestros autores, no contentos con seguirle de cerca, llegaron á hacer de él, sin citarle, remedos que parecen plagios.

Nadie se admire de que comencemos esta serie con el nombre del clérigo D. Sebastián Miñano (1779-1845),

---

[1] Autor de *L'Hermite de la Chaussée-d'Antin*, *L'Hermite de la Guiane*, *L'Hermite en province*, etc. El mencionado Jouy se distinguió por sus andanzas de aventurero y sus exaltadísimas ideas políticas, que le costaron un proceso y una condena en 1823.

que tanta fama adquirió durante la segunda época constitucional, y que de tan rudas invectivas fué objeto más tarde con motivo de la publicación de su *Diccionario geográfico y estadístico de España y Portugal*. Sólo D. Eugenio de Ochoa le ha colocado á par de *Fígaro* y *El Curioso Parlante*, sin indicar los puntos de contacto que con ellos tiene, y que con todo son clarísimos.

Allá, cuando comenzó á estallar el tumultuoso movimiento de nuestras discordias políticas, chocando entre sí como dos nubes la España tradicional y la España moderna, apareció súbitamente un papel satírico (1820) en forma epistolar, de autor anónimo, y de intenciones tan abiertas como hostiles al antiguo régimen. *El Pobrecito Holgazán*, caricatura de los *a lateres* mimados por la Inquisición y el Gobierno absoluto, *pobre diablo* de los que con nadie se meten en no faltando el pan de cada día, comunicaba sus recelos y tribulaciones con otro compadre no menos necesitado que él, aunque haciendo indirectamente y con sus mismas quejas la apología del nuevo orden de cosas que tanto le sobresaltaba. El tono de Jeremías empleado por *El Pobrecito* en esta primera epístola es el de las restantes, inclusas las de D. Servando Mazculla, su confidente, las de *El Madrileño* y las de *Don Justo Balanza*, que con todos estos nombres se disfrazó Miñano [1].

La pintura no deja de tener chiste, aunque tan recargada y monótona; los personajes son figurones con algún rasgo digno de Moratín; la irónica alabanza de los procedimientos inquisitoriales, de la hipocresía mojigata y de las costumbres dominantes, forma un cuadro más ridículo que verdadero; y sin embargo, se comprende cuán temible poder de destrucción debieron de

---

[1] Las *Cartas* de *El Pobrecito Holgazán* se imprimieron sueltas, y lo mismo las de *Don Justo Balanza*; las de *El Madrileño* están insertas en *El Censor*, periódico en que colaboraba Miñano.

encerrar estas sátiras contra adversarios que no supieron medir sus armas con el atrevido novador. Los que hoy le dan crédito, apoyados en esa tolerancia pasiva y en ese silencio incomprensible, desconocen el carácter de la época y el prestigio que por entonces tenía, para los hombres que la echaban de entendidos, el grito fascinador de reforma y libertad. ¡Ver á un clérigo apadrinando los delirios de la Constitución gaditana, del jansenismo trasnochado, de las pasiones pseudo-políticas é irreligiosas, y esto en nombre de la prosperidad y los adelantos de la nación! Así se comprende que los liberales encaramaran el valor de las famosas *Cartas*, y que en la Península y en América se agotasen una tras otra innumerables ediciones. Por lo demás, sólo la ignorancia y el espíritu de partido pueden ver en Miñano la vena de Cervantes ó Quevedo, aunque no le faltan, ni la agradable soltura del estilo, ni otras dotes secundarias propias de los satíricos que lo son á medias [1].

No se metía en tales honduras el ameno *Solitario* [2], para quien reclama su último biógrafo la prioridad

---

[1] La última edición que se ha hecho de las *Cartas* de Miñano va al final del *Epistolario Español* (tomo II, LXII de la *Biblioteca* de Rivadeneira), y sólo comprende las de *El pobrecito Holgazán*.

[2] Don Serafín Estébanez de Calderón. Había nacido en Málaga (1799), donde hizo, á la sombra de unos tíos suyos bien acomodados los primeros estudios, que perfeccionó en Granada, manifestando, á par que sus aficiones á la carrera del foro, otras no menos ardientes á la pintura y á la poesía. Vino á la Corte en 1830 y residió en ella hasta 1834, consagrado á las tareas de escritor público y al estudio de la lengua árabe. Fué en la primera guerra civil Auditor general del ejército del Norte, y desde entonces figura en el partido moderado, que le nombró Jefe político de Sevilla al finalizar el año 1837. Ministro del Tribunal Supremo de Guerra y Marina, Consejero de Estado, individuo de la Academia de la Historia, y más célebre que por estos títulos por sus múltiples trabajos literarios y sus aventuras de bibliófilo, origen de una contienda singularísima con don Bartolomé J. Gallardo, murió Estébanez en Madrid el día 5 de Febrero de 1867.

de tiempo entre nuestros escritores de costumbres [1], y que es de todos el más original, el que menos se aproximó á los de Francia. No tengo por muy considerable la gloria de ser el primero entre los imitadores, cuando consta que así Larra como Mesonero Romanos aparecieron casi simultáneamente, no como quien da á luz un invento, sino como quien pretende aclimatarlo fuera de la patria donde nació; pero estas cuestioncillas, en que sólo se interesa la vanidad pueril, no tocan directamente al *Solitario*, tan castizo y tan español en todas sus *Escenas*, y que, si necesitó para trazarlas el impulso del ejemplo, sigue, en cuanto á la ejecución, un camino que ninguno pisó antes ni después de él, á quien de derecho y exclusivamente corresponden los elogios y las censuras. *Pulpete y Balbeja*, *Los filósofos en el figón*, *La rifa andaluza* y *La asamblea general*, no deben nada á nadie, sino es al ingenio del autor, y distan *toto cœlo* de los sencillos cuadros del *Curioso Parlante* y de las malignas sátiras en que se desahogó el atrabiliario *Fígaro*.

¿Qué diré de los héroes, el estilo y el lenguaje de las *Escenas andaluzas?* Que con todos sus *cuatro dedos de enjundia de españolismo* son como cosa nunca vista ni oída para la generalidad de los españoles, y que, si el *Solitario* fuese leído en Francia, nuestros vecinos se confirmarían más y más en el concepto que de nosotros tienen formado por la lectura de Gautier, Dumas, Musset y Víctor Hugo. Pero los cuadros de Estébanez no son caprichos fantaseados á placer, sino reproducciones fidelísimas de la realidad, que andando el tiempo servirán de documentos inapreciables para la historia del pueblo bajo andaluz, si algún día llegan

---

[1] *El Solitario y su tiempo*, por D. Antonio Cánovas del Castillo, tomo I, cap. IV. En las *Cartas españolas* publicó Estébanez varias y escogidas muestras de sus *Escenas andaluzas* antes que apareciese *El retrato* (12 de Enero de 1832), primer artículo de Mesonero.

á modificarse ó á desaparecer sus costumbres. Las conoció él de cerca como pocos, y en su entusiasmo por todo lo que llevase el sello de la patria nacionalidad, se encariña con sus personajes de zambra y de figón como podría hacerlo con los suyos el autor de una epopeya. ¡Lástima de narración inerte y afectado estilo, que hacen de las *Escenas andaluzas* un conjunto de artificios sutiles y frases arcaicas, para cuya inteligencia es preciso estar siempre sobre el Diccionario! ¿Cómo no sucede eso con Cervantes, ni con tantos otros escritores de nuestro gran siglo, á quien presumía imitar el *Solitario* en esta desgraciada labor de taracea? Y es que la obscuridad del lenguaje desentona aquí doblemente por lo mismo que el autor procura acercarse al pueblo, mientras más se aparta de su comprensión con elegancias nimias. Así han logrado tan escasa boga las *Escenas andaluzas* [1] entre los mismos literatos de profesión, siguiendo á la vez cerradas como con siete sellos para los que no reparan en escrúpulos de forma. Fuerza es reconocer, sin embargo, que Estébanez demuestra sentir algunos asuntos como verdadero artista, y que su culto exagerado á la pureza del idioma significa un esfuerzo laudable en cierto modo para contrarrestar la invasión de feos y bastardos neologismos.

Mucho más ha sonado el nombre de *El Curioso Parlante* [2], el festivo pintor de las costumbres madrileñas,

---

[1] Desde 1847, en que se hizo la primera edición, no se han vuelto á reimprimir hasta el 1883, en que aparecen mutiladas formando parte de la *Colección de escritores castellanos.*

[2] Don Ramón de Mesonero Romanos, que así firmaba, nació en Madrid á 19 de Julio de 1803. A la muerte de su padre, ocurrida en 1820, se dedicó á la carrera del comercio, y á poco comenzó á allegar laboriosamente los materiales de su *Manual de Madrid.* Después de colaborar en las *Cartas Españolas*, de Carnerero, fundó y dirigió, desde 1836 á 1842, el *Semanario Pintoresco Español.* Retirado constantemente de la política, sólo lo que él llamaba *la carga concejil* pudo distraerle por algún tiem-

compañero del *Solitario* en la redacción de las *Cartas Españolas*. Fundador del *Semanario Pintoresco*, allí insertó la segunda serie de sus *Escenas*, que más adelante salieron á luz juntas, alcanzando un buen número de ediciones [1]. Hoy decae notoriamente su fama porque ha envejecido también el género á fuerza de años, abusos é imitaciones perversas, que son la causa más influyente y eficaz. Las *Escenas matritenses* no se leen ya con el gusto que despierta la viva representación del mundo en que nos movemos, sino con la curiosidad de quien desea conocer la vida de nuestros padres, que, á juzgar por lo trascendental de las diferencias, parece apartada de nosotros por el espacio de más de un siglo.

¡Cosa rara en un satírico! *El Curioso Parlante*, que más ó menos tuvo que desempeñar ese papel, no se concilió una enemistad á cambio de las innumerables simpatías de que estuvo rodeado. Huyendo instintivamente de la mordacidad, y más aún de las personalidades, Mesonero Romanos supo conservarse en la decorosa aptitud de los que, si se ríen de las cosas, no lo hacen á costa de nadie, bien al contrario de su compañero *Fígaro*. Es éste incisivo y cruel en sus ataques como por sistema, y al ostentar de cuando en cuando una mansedumbre fingida, sólo desea clavar más hondamente el dardo de la sátira, mientras en aquél asoman desde luego una cara jovial y amistosa y un propósito constante de rehuir los intrincados senderos de la política, y los vicios de más bulto en la vida social, para entretenerse en hábiles escaramuzas. Exami-

---

po de su ideal y honrada medianía. La asistencia al Ateneo y á la Academia Española, de que era individuo numerario; los artículos para distintas publicaciones, principalmente *La Ilustración Española y Americana*, y sus trabajos como cronista de Madrid, llenan los últimos años de su vida hasta el de 1882, en que falleció.

[1] *Escenas matritenses*. Madrid, 1842.—Madrid, 1881. E ción fué la última corregida y dispuesta por el autor.

nando con escrúpulo las *Escenas matritenses*, nunca se ve una gota de hiel en las palabras, ni una segunda intención velada en el misterio, sino más bien cierta benevolencia constante, que no demuestra tanto las aptitudes del escritor como la *buena pasta* del hombre.

El tono empleado por Mesonero recuerda un poco el de Cervantes, aunque sin el incomparable colorido, sin la fuerza creadora de personajes, en que nadie iguala al autor de *Don Quijote*. Un observador atento y hábil basta para trazar las *Escenas*, pero sólo un gran artista pudo idear al ingenioso hidalgo y á su escudero, á Rinconete y Cortadillo. La verdad estética de las unas se confunde con la exactitud, y supone más paciencia que ingenio; los otros sólo surgieron animados al soplo de la inspiración. Mesonero, que leía mucho al mismo Cervantes, á Tirso de Molina, á Lope de Vega, y en general á nuestros novelistas y dramáticos, tomó de ellos el sabor castizo, la vivacidad y donosura de la frase, no las prendas incomunicables que da la naturaleza. Su modelo en lo demás no era ninguno de los nombrados, sino el indispensable Jouy, en quien veía una sociedad y unas costumbres semejantes á las que él había de retratar, no informadas por el espíritu galante y caballeresco del Teatro español, ni por el realismo de la antigua novela española.

Hay que distinguir, sin embargo, entre el *Panorama matritense*, que juzgó *Fígaro* con excesiva benevolencia en 1836, y los artículos posteriores en que el ingenio analítico de Mesonero, adiestrado por la experiencia, rompe las ligaduras de sus primeros días, ganando en originalidad tanto como en genial atrevimiento. *El retrato*, *La calle de Toledo*, *La comedia casera*, *Las visitas de días*, *Los cómicos en Cuaresma*, *La romería de San Isidro*, *La empleomanía*, *Los aires del lugar*, *El barbero de Madrid*, *El aguinaldo* y *El dominó*, distan mucho del desenfado con que su autor

fotografió más tarde *El día de toros*, de la profundidad con que glosa la sacramental expresión *El duelo se despide en la iglesia*, del interés dramático que envuelven las *Costumbres literarias*, *Una noche en vela*, *Antes, ahora y después*, *El romanticismo y los románticos* y *La posada ó España en Madrid*, para no hablar de *Madre Claudia ó de tejas arriba*, cuyas poco honestas pinceladas necesitarían mucha atenuación para ser aceptables. El espectáculo de sorprendentes novedades y vertiginoso movimiento, que surgía ante los espantados ojos de *El Curioso Parlante* en esta segunda época, coincidiendo con la progresiva depuración de sus facultades artísticas, determina una metamorfosis beneficiosa para el valor gráfico y la amena variedad de las *Escenas matritenses*.

En ellas seguimos paso á paso la transformación gradual que se verificó en la España de otros días, hasta convertirla en uno de tantos centros nivelados por la prosaica igualdad del cosmopolitismo. Cuando comenzaban á extenderse las conquistas de la civilización material, y á par de ellas la sombra de la anarquía, *El Curioso Parlante* tuvo la feliz idea de fotografiar *aquéllo* que declinaba y *ésto* que iba á suplantarlo, no sin advertir la semejanza entre los dos extremos. «El hombre en el fondo—dice—siempre es el mismo, aunque con distintos disfraces en la forma; el *palaciego* que antes adulaba á los reyes sirve hoy y adula á la plebe bajo el nombre de *tribuno;* el *devoto* se ha convertido en *humanitario;* el *vago* y *calavera* en *faccioso* y *patriota;* el *historiador* en *hombre de historia;* el *mayorazgo* en *pretendiente;* y el *chispero* y la *manola* en *ciudadanos libres* y *pueblo soberano*.»

Como suplemento de lo que falta en las *Escenas matritenses*, como hilo conductor y guía seguro para ordenar en la forma debida las especies inconexas (que tampoco podían estar de otro modo dada la naturaleza de la obra), no tienen precio las *Memorias de un seten-*

tón[1], donde igualmente se satisfacen el buen gusto, la curiosidad y el sentimiento. Un tesoro de recuerdos que no se encuentran en ninguna historia, y de que habla el autor como testigo presencial, forma este vistoso mosaico, deslucido únicamente por ciertas preocupaciones que deben rectificar la prudencia y el buen criterio.

Nada tan contrario, ya lo he dicho, á la benévola y complaciente sonrisa de Mesonero como el maligno sarcasmo que instintivamente asoma en la pluma de Larra, y que reconoce por causas su educación, su carácter, francés y volteriano puro, y el estado de la sociedad en que le tocó vivir los cortos é infelices días de su existencia. El orgullo y las malas lecturas secaron su alma, dejándola estéril como un desierto, sin una inclinación compasiva y generosa, sin el menor residuo de amor á sus semejantes, envenenada por el egoísmo y la misantropía. Con algo de Aristófanes y Rabelais, y con mucho de Voltaire, siempre vemos en Larra al satírico engrandeciéndose á expensas del hombre, y allá en el fondo de su corazón un vacío horrible, que no bastan á hacer simpático ó menos repulsivo todas las ingeniosidades del mundo. Su sátira no es el cáustico que tiende á sanar la herida, sino el fuego que abrasa y consume; no es la voz del buen sentido descubriendo errores y torpezas, sino la meditación fría y escéptica de quien sólo adora en sí mismo. Todo esto coloca á Larra en un lugar muy distinto del que corresponde á Quevedo, y las analogías que entre ambos pudieran sospecharse no pasan de apariencias engañadoras.

Ya en 1828, y con el título de *El duende satírico del día*, publicaba algunos folletos, que después excluyó de sus obras, y en los cuales apuntaban sus aptitudes,

---

[1] Publicado primero en *La Ilustración Española y Americana*, y después en volumen aparte. (Madrid, 1881.)

aunque muy en embrión. Cuatro años más tarde comienza en *El Pobrecito Hablador* [1] la campaña proseguida en la *Revista Española* con el pseudónimo de *Fígaro*, tan rápidamente acreditado. Por último, en los artículos de costumbres y las revistas teatrales de *El Español* acabó de formarse aquella fama, en la que no libó la miel de la satisfacción, sino las hieles del hastío [2]. Este agotamiento de todas las ilusiones con que la imaginación embellece el mundo, influyó no poco en el misántropo Larra para tomar la suprema y espantosa resolución que puso término á sus días.

Parte por la novedad del género, parte por la innegable perspicacia y las extraordinarias dotes del incógnito *Fígaro*, parte, en fin, por el atraso intelectual en que España se encontraba á la sazón, todos saludaron al periodista novel como á un astro de la literatura.

Hay quien desconoce en Larra al pintor de costumbres, reduciéndole á un simple escritor político de inagotable vena y desenfado sin igual; pero en realidad fué las dos cosas, y basta fijarse en la parte que

---

[1] El primer número salió á luz en Agosto de 1832, y con la siguiente portada: *El Pobrecito Hablador. Revista satírica, de costumbres, etc., etc., por el Bachiller D. Juan Pérez de Munguía.* El *artículo mutilado, ó sea refundido* (según confiesa el mismo Larra), que sirve de introducción *(¿Quién es el público y dónde se le encuentra?)*, está imitado de Jouy, lo cual dió pie al crítico de las *Cartas Espvñolas* para decir de él, á vuelta de algún elogio: «*... pero su origen transpirenaico, por más que la obra ha querido ponerse á la española, no prueba hasta ahora sino que el señor Bachiller es un sastre literario que no carece de habilidad para zurcir diestramente lo que cortó con acierto la tijera francesa.» (Cuaderno 66, 23 de Agosto de 1832.)* Curioso rasgo de severidad contra quien fué llamado poco después á colaborar en las publicaciones del afortunado Carnerero.

[2] Véase *Colección de artículos dramáticos, literarios, políticos y de costumbres, publicados en los años 1832, 1833, 1834 (1835 y 1836) en* EL POBRECITO HABLADOR, *la* REVISTA ESPAÑOLA, EL OBSERVADOR, LA REVISTA MENSAJERO *y* EL ESPAÑOL, *por D. Mariano José de Larra. Madrid, 1835-1837.* (Cuatro tomos en 16.°)

da en sus artículos á las ridiculeces sociales y literarias, y á lo acertado del desempeño en la mayoría de las ocasiones, para convencerse de que no era la política el norte exclusivo de su observación. Nada se sustrae á ella de cuanto podía fijarla por algún motivo; todo lo recorre con igual fortuna, desde los *calaveras* afortunados que llegan á captarse las más anheladas simpatías, y *El hombre-globo*, calamidad de aquél y de todos los tiempos; desde los toscos modales de los que hoy llaman *artistas*, hasta las impolíticas dilaciones de *Vuelva usted mañana*, y las hipocresías de la alta sociedad, tan bien representadas en *Todo el mundo es máscaras, todo el año es Carnaval*.

En punto á costumbres literarias, ¿cuándo escribió *Fígaro* nada más gracioso que *La polémica literaria*, *Yo quiero ser cómico* y las cartas de Andrés Niporesas y el Bachiller Munguía en algunas de sus partes? ¿Quién retrató más gráficamente al traductor famélico, á los disputadores de gacetilla y al aprendiz de escritor que aún no ha perdido el pelo de la dehesa? Lo exagerado de la pintura, que otras veces es descripción exactísima, disminuirá acaso la verosimilitud, que no la sal de aquellas interminables ocurrencias. La tan ponderada rechifla en que Mesonero ridiculizó al *romanticismo y los románticos* no excede á algunas de Larra.

Lo que hay es que éste, conociendo todos los flacos de la sociedad, se excedió á sí mismo al hablar de política, plato más nuevo y más sabroso para el gusto de entonces, perjudicando en cierta manera á su fama la flexibilidad multiforme de su ingenio. Y eso que á nadie aduló su natural adustez; antes bien ponía juntamente en la picota de la sátira á hombres tan desemejantes como Martínez de la Rosa y Mendizábal. Los eclecticismos de mala ley, las informalidades electorales, la empleomanía voraz, las perennes mudanzas de opinión puestas al servicio del estómago, la apoteosis

hipócrita y calculada de la libertad, y la fraseología parlamentaria encontraron en Larra un enemigo implacable, á vuelta de alabanzas irónicas. Ni el Estatuto, ni la Constitución del año 12, satisficieron á este profético abogado de la democracia, que ni aun pudo atravesar las *fórmulas* religiosas con que encabezaron su código los Diputados de Cádiz.

La guerra carlista, que con tan absurdo desdén miraban ó afectaban mirar nuestros políticos, fué considerada por *Fígaro* como cosa seria, aunque, para él, hija del fanatismo ciego y de la barbarie. Pero si censuró agriamente aquella calificación de *¡Un faccioso más!* aplicada á D. Carlos, empeñábase, por otra parte, en mostrar al Pretendiente y á sus partidarios como una turba de bandidos y de idiotas, esgrimiendo contra ellos su pluma en tres ó cuatro artículos célebres, donde, aparte de la exorbitancia cruel del fondo, llegan á su más alto punto la *vis cómica*, juntamente con la injusticia y el encono. ¿Quién olvidará al Padre Vaca y sus tonterías sobre el herejote *Recherches*, ni al atónito viajero detenido en Vitoria? ¿Quién no tiene tentaciones de reirse al leer simplemente el encabezamiento de *La planta nueva ó el faccioso, artículo de Historia natural?* Por de contado, al entrar en el candente terreno de la oposición política, el autor deja el escenario de la realidad y busca el suyo propio en los dominios fantásticos de la sátira, siguiendo quizá las huellas de Pablo Luis Courier, con quien tenía en todo caso muchos puntos de semejanza.

Los escritos de Larra presentan no pocas veces el interés de un drama de conciencia, de una biografía íntima formada por las dolorosas confesiones de un alma que ha creído entrever *la infinita vanidad* de todo cuanto existe. «El escritor satírico—á juicio del nuestro, que hablaba por experiencia propia—es, por lo común, como la luna, un cuerpo opaco destinado á dar luz, y es acaso el único de quien con razón puede decirse que da lo

que no tiene. Ese mismo dón de la naturaleza de ver las cosas tales cuales son, y de notar antes en ellas el lado feo que el hermoso, suele ser su tormento. Llámanle la atención en el sol más sus manchas que su luz; y sus ojos, verdaderos microscopios, le hacen notar la desigualdad de los poros exagerados y las desigualdades de la tez en una Venus, donde no ven los demás sino la proporción de las facciones y la pulidez de los contornos. Ve detrás de la acción aparentemente generosa, el móvil mezquino que la produce.»

Esta desgraciada propensión explica los desahogos punzantes, la acerba ironía y el pesimismo sistemático de quien se atrevió á estampar las siguientes afirmaciones: «Yo no sé si la humanidad bien considerada tiene derecho á quejarse de ninguna especie de murmuración, ni si se puede decir de ella todo el mal que se merece.» «El corazón del hombre necesita creer algo, y cree mentiras cuando no encuentra verdades que creer; sin duda por esa razón creen los amantes, los casados y los pueblos á sus ídolos, á sus consortes y á sus gobiernos.» Todavía se proyectan con tonos más fúnebres los pensamientos de Larra en los dos artículos que escribió con motivo del día de difuntos y la *Noche-buena* de 1836, poco tiempo antes de suicidarse. «¿Dónde está el cementerio?—decía en uno.—¿Fuera ó dentro? Un vértigo espantoso se apodera de mí y comienzo á ver claro. El cementerio está dentro de Madrid. Madrid es el cementerio. Pero vasto cementerio, donde cada casa es el nicho de una familia, cada calle el sepulcro de un acontecimiento, cada corazón la urna cineraria de una esperanza ó de un deseo.» En el segundo artículo supone que su criado le dirige reconvenciones como esta: «... inventas palabras y haces de ellas sentimientos, ciencias, artes, objetos de existencia: política, gloria, saber, poder, riquezas, amistad, amor. Y cuando descubres que son palabras, blasfemas y maldices.»

Fígaro tenía condiciones, no sólo de pintor de costumbres, sino también de pensador profundo, cuyas observaciones recuerdan algo á Pascal y Leopardi, sin el contrapeso de la fe que alentaba al autor de los *Pensamientos*, y sin la elevación filosófica del gran poeta italiano.

No he de olvidar á un ingenio casi desconocido hasta la fecha como escritor de costumbres, y que lo fué de alguna valía [1]. D. José Somoza (1781-1852) manejaba la pluma, lo mismo en verso que en prosa, con una limpieza y un donaire que en nada estorban á la sencillez y al sabor castizo, tan raro en aquellos tiempos. Aquí estriba el principal encanto de sus narraciones, todas de tan movido y tan elegante estilo, de tan fácil y espontánea naturalidad, que cautivan invenciblemente la atención sin artificios ni violencias. Los usos, trajes, preocupaciones y misterios del siglo XVIII en España, están retratados por Somoza, aunque muy en breve, con notable fidelidad artística. Tienen además estos *Recuerdos é impresiones* la circunstancia de ser en gran parte personales y autobiográficos, á diferencia de tantos otros en que pierden el tiempo los observadores por oficio y profesión. Sirven en esta parte de muestra y de modelo *La vida de un diputado á Cortes* y *El risco de la Pesqueruela*. El *Solitario* hubiese tenido celos de algún cuadro de costumbres andaluzas entre los de la colección, con no ser éste el gusto predominante en Somoza. Rasgo característico suyo es lo repentino de las transiciones, que trasladan de un lugar á otro la imaginación, hiriéndola con un desenlace trágico, después de prolongadas y jocosas descripciones. En todo se ve el ánimo expansivo y naturalmente benéfico de

---

[1] *Obras de D. José Somoza. Artículos en prosa*. Madrid, 1842. La mayor parte de ellos están reproducidos en el tomo III de los *Poetas líricos del siglo XVIII* con el título de *Recuerdos é impresiones* (páginas 453-464).

Somoza, aunque pervertido por tenaces preocupaciones que él mismo reconoce como tales.

Con el pseudónimo de *Abenámar* escribía D. Santos López Pelegrín [1], que tuvo, entre otras, la feliz idea de combatir á las personas y á las instituciones por medio de las alegorías de la tauromaquia, siempre con chiste inofensivo aunque no muy culto. Sin desconocer lo trascendental de sus defectos, es preciso confesar que ordinariamente se distingue por su originalidad é inventiva, y que en materia tan trillada supo abrirse un camino propio, gloria vedada á los imitadores adocenados.

Pelegrín se dió á conocer en un periódico al que impuso el título de *El Abenámar*, y que se publicaba junto con *El Estudiante* [2], pseudónimo adoptado por el atildadísimo D. Antonio María Segovia (1808-1874), conocido también por *El Cócora*, y á quien más tarde admitió en su seno la Academia de la Lengua. El prurito de la corrección y del esmero en las formas guió constantemente su pluma, y primero perdonaba en sus desahogos al Ministro ignorante y á los vividores de la política que al traductor agabachado [3]. Los barbarismos de lenguaje fueron su eterna pesadilla, y en este terreno despliega con mayor dominio del asunto la gracia y la ingeniosidad, que no le abandonan totalmente en otros. La traducción al lenguaje moderno de los primeros párrafos del *Quijote*, uno de los últimos trabajos de *El Estudiante*, deja ver aún la fácil y donairosa vena del satírico saliendo por los fueros de la gramática y del sentido co-

---

[1] No fué aragonés este autor, contra lo que se indica en la primera edición del presente libro y en algún otro, de donde procede la noticia. López Pelegrín nació en Cobeta (Guadalajara) el día 1.º de Noviembre de 1801 y falleció en 1846.

[2] Los dos periódicos se publicaron en 1838, refundiéndose después en el *Nosotros*.

[3] Véase *Colección de composiciones en prosa y verso de El Estudiante*. Madrid, 1839.

mún. Fuese convicción sincera, fuese humorístico desenfado ó mezcla acaso de entrambas cosas, llegó Segovia á publicar con su nombre verdadero un artículo extrañísimo sobre *Los anónimos, los anonimistas y los anonimados*, en que truena contra la costumbre de adoptar pseudónimos, y promete por su parte la más radical enmienda; mas para entonces eran ya muy contados los que se acordaban de *El Estudiante*, á quien tampoco permitía la vejez repetir las escaramuzas de otros tiempos.

Su misma escrupulosidad literaria restringía el número de sus lectores, y le hizo incomprensible casi para el vulgo, con el que se las entendía harto mejor D. Modesto Lafuente (1806-1866), tan conocido hoy por su *Historia de España* como en otros tiempos con el sobrenombre de *Fray Gerundio*, y á quien pertenece la gloria de haber expuesto en estilo corriente los misterios más recónditos de la política, ocultos á profanas miradas, haciéndolos accesibles á todo el mundo desde que ideó para inteligencia del pueblo los nombres y carácter de aquellos dos sempiternos intérpretes, en cuya boca ponía el autor sus opiniones y desahogos. Aun no había concluído la primera guerra civil cuando comenzó á crujir el látigo de *Fray Gerundio* en una serie de mordaces *Capilladas* (1837-1844), de más efecto en la opinión pública que los discursos de veinte diputados en el Parlamento. Notado siempre por sus ideas exaltadamente liberales, no las desmentía el recalcitrante teólogo en sus sátiras, que fueron leídas y comentadas en toda España. Poco después redactó el *Teatro social del siglo XIX* (1846), el *Viaje aerostático de Fray Gerundio y Tirabeque* (1847) y la *Revista Europea* (1848-49), donde reaparecieron con los nombres de antaño los interlocutores de su primera publicación festiva.

Mezquinos quilates reunía el ponderado talento satírico de D. Modesto Lafuente, quien debió tanto como

á él, por lo menos, á la loca fortuna y á la inmejorable oportunidad de las circunstancias. Sus chistes suelen pecar de fríos y poco selectos, como fruto que son, no del verdadero instinto cómico, sino de la facilidad para remedarlo. La fecundidad, el tino y la travesura del autor, juntamente con las disposiciones del público que le admiraba, suplieron fácilmente por todo; pero el brillo de aquella fama no tardó en desvanecerse y hoy nadie se atrevería á comparar el *Fray Gerundio* con *El Padre Cobos*, por no tocar siquiera al nombre de Cervantes, que han recordado ociosa y desatentadamente algunos críticos.

Después de los autores mencionados cultivó Antonio Flores (1821-1866) el género de costumbres, ya en periódicos y revistas, ya en voluminosos libros [1]. Redactor y fundador de *El Laberinto*, allí aplicó sus aptitudes humorísticas á la descripción del pueblo bajo madrileño, mina que no había explotado bien *El Curioso Parlante* en sus *Escenas;* y curándose de todo miedo á las exterioridades repulsivas, acomete la empresa de reproducir sin escrúpulos ni melindres las crudezas de la realidad; pero el chiste brota de su pluma perezosamente y con las premiosas intermitencias de quien busca los medios para hacer reir porque no se los ofrece su inventiva. Cuando acude á las exageraciones y al figurón, no siempre realiza aquel propósito con fortuna, aunque frecuentemente veamos en él al observador diestro y minucioso y al esmerado prosista.

Los cuadros sociales de *Ayer, hoy y mañana*, y sobre todo los de la primera parte (que quizá influyeron algo en los *Episodios Nacionales* de Pérez Galdós),

---

[1] *La historia del Matrimonio. Gran colección de cuadros vivos matrimoniales... Madrid, 1852.—Ayer, hoy y mañana, ó la fe, el vapor y la electricidad. Cuadros sociales de 1800, 1850 y 1899, dibujados á la pluma.* Madrid, 1853. Contiene la primera parte de la obra, que se ha publicado después íntegra varias veces. (*Madrid*, 1863-1864.—*Sevilla*, 1880.)

aseguran á Antonio Flores un puesto cercano al de *Fígaro* y *El Curioso Parlante*. Su mérito más insigne estriba en la original disposición de los asuntos, así como lo recargado de las tintas y el abuso de las personificaciones alegóricas sublevan al más paciente lector en una multitud de pasajes en que se fuerza la máquina del raciocinio, para suplir la ausencia de la inspiración franca y natural.

Repito que la parte consagrada á las costumbres de *Ayer* excede con mucho en valentía de ejecución y brillantez de colorido á los triviales y falsos bocetos de *Hoy* y *Mañana*. Desde que aparece en escena Ambrosio Tenacilla, alias *Pajarito*, el peluquero, sentimos irresistible comezón de penetrar los misterios de la pintoresca vida madrileña en aquellos días que sirven de nexo entre el siglo XVIII y el XIX; asistimos con fruición á las conferencias del abigarrado concurso que se reunía en las gradas de San Felipe el Real, á las visitas de ceremonia ó de confianza que entretenían los ocios de nuestros abuelos, á los Capítulos de los frailes y á la curiosa exhibición de todas las clases sociales, desde la Iglesia y la aristocracia hasta los habitantes del Lavapiés y del Barquillo, y la colonia estudiantil de Alcalá; reconstruímos aquel mundo sólo existe ya sino en los lienzos de Goya, en las comedias de Moratín y en los sainetes de D. Ramón de la Cruz.

Los representantes de *Hoy*, Don Plácido Regalías y Privilegios y Don Restituto Igualdades y Garantías, nos introducen en los yermos de la abstracción y nos rinden con las jornadas fatigosas de *El te y el chocolate*, *La empleomanía*, *los empleados*, *los empleos y los empleadores*, *El sí de las madres*, *El diputado monosílabo*, *El cuarto poder del Estado*, etc. Las fantásticas visiones de *Mañana* recuerdan los procedimientos de Verne y Souvestre, y no dejan de encerrar contrastes ingeniosos, á falta de más seguro atractivo.

Hubo un tiempo, muy breve, en que bullía por los

círculos de la corte el literato gallego D. Antonio Neira de Mosquera, de tan singular y descontentadizo humor como indican las semblanzas político-literarias y los artículos de costumbres agrupados en su libro *Las ferias de Madrid* [1]. Su causticidad de *Fígaro* en miniatura y su falta de miramientos con las personas se castigaron haciendo el vacío en torno del autor, cuya pluma valía, sin embargo, más que la voluntad.

Los escritores de costumbres se iban multiplicando progresivamente, y apenas hubo uno solo entre los que blasonaban de literatos, ó se entrometían por las redacciones de los periódicos, que no se creyese con fuerzas para explotar este fecundo terreno. No es para omitido en esta historia el nombre de un libro famoso en que colaboró un sinnúmero de autores, tan distinguidos algunos (pero no en éste, sino en otros ramos de literatura) como el Duque de Rivas, Bretón de los Herreros, Gil y Zárate, Rodríguez Rubí, Zorrilla y Navarro Villoslada, aparte de los conocidos ya como inteligentes en la materia. El conjunto de *Los españoles pintados por sí mismos* es desigual, confuso y abigarrado, á causa de la prodigiosa variedad en los tipos y los retratos, de los cuales pocos traspasan los límites de la medianía, á no ser que se los considere como documentos de historia. En el buen éxito de esta colección [2] influyeron, no sólo lo ilustre de las firmas, sino también los ardides editoriales.

No dió muchas más señales de vida el género de costumbres en su antigua forma, hasta que reapareció adoptando otras nuevas y variadas. Como todo lo que

---

[1] Madrid, 1845.

[2] El editor Boix la publicó por vez primera (Madrid, 1843), incluyéndola más tarde Gaspar y Roig en su Biblioteca. Esta obra produjo varias similares: *Los cubanos pintados por sí mismos* (*Habana, 1852*), *Los valencianos pintados por sí mismos* (*Valencia, 1859*), *Las españolas pintadas por los españoles, Los españoles de hogaño,* etc.

se vulgariza y extrema, degeneró en monomanía iliteraria, ocupación de ociosos é ignorantes, y plaga temible que llegó á inundar todas las publicaciones. Poco perdonará el olvido entre aquel fárrago indigesto é interminable; pero, considerando las cosas á buena luz, no sería difícil ver en el espíritu reflexivo y de observación que de aquí nació, uno de los medios que más coadyuvaron á enfrenar los excesos de la desordenada fantasía, escollo principal del romanticismo, trayendo como por la mano la provechosa reacción, cuya necesidad se dejaba sentir universalmente.

CAPITULO XVIII

EL ROMANTICISMO EN LA NOVELA

Datos preliminares.—Primeras traducciones é imitaciones de Walter Scott.—López Soler, Vayo, Larra, Espronceda, Villalta, Escosura, E. Calderón, Martínez de la Rosa, Enrique Gil, etc.

NADA más desmedrado y estérilmente fecundo que la novela española en las tres primeras décadas del siglo actual, alimentada exclusivamente por el sentimentalismo lacrimoso y las moralidades soporíferas. Richardson, J.-J. Rousseau y Marmontel [1] formaban parte principalísima del repertorio en boga; tenía su numerosa turba de admiradores el caballero Florián, refundidor ignaro de Cervantes, y de quien se tradujeron las mal llamadas historias españolas y portuguesas [2]; alcanzaban la misma suerte, aunque harto más merecida, la *Atala*, *René*, *Las aventuras del último*

---

[1] De *Clara Harlowe* se hizo una reimpresión en nueve tomos (Madrid, 1829); se acercan á media docena las de *Julia ó la nueva Heloísa*, sumadas las dos versiones de Marchena y D. José Mor de Fuentes; del *Belisario* hay una anónima (Burdeos, 1820), descontando las del siglo XVIII.

[2] *Gonzalo de Córdoba ó la conquista de Granada, escrita por el caballero Florián. Publícala en español D. Juan López de Peñalver.* Tercera edición. Madrid, 1826.

abencerraje y *Los Natchez*, de Chateaubriand [1]; cundían profusamente los ejemplares de *Pablo y Virginia* [2], alternando con las truculentas visiones de Ana Radcliffe [3]; en suma: quedó al alcance de todas las aficiones y fortunas cuanto de bueno y malo producían en esta parte Francia é Inglaterra.

La actividad incomparable de D. Pedro María Olive, no agotada aún con el sostenimiento de tres publicaciones periódicas, se manifestó en una *Biblioteca universal de novelas, cuentos é historias* (1816-1819), en la que se incluye un arreglo de *Corina ó la Italia*, de Mad. Staël. Entretanto, apenas se divisa un solo libro de entretenimiento (como decían entonces) escrito originalmente en castellano, como no sea la *Serafina*, de Mor de Fuentes, ú otros del mismo paño.

Con las novelas traducidas de Mad. Cottin *(Matilde ó las Cruzadas* [4], *Malvina* [5], *Amalia Mansfield* [6], etc.) y Mad. Genlis, *(La Princesa de Clermont* [7], *El sitio de la Rochela* [8], *Alfonso ó el hijo natural* [9], *Veladas de la quinta* [10]) entramos en el terreno de la novela histórica,

---

[1] *Atala ó los amores de dos salvajes en el desierto* (traducción de S. Robinson). París, 1801. Segunda edición, Valencia, 1803-tercera edición, Valencia, 1813; con otras cuatro posteriores hechas en Valencia y Madrid.—*René*, novela americana; *Celuta, novela americana, sacada de Los Natchez*, por Chateaubriand. Barcelona, 1832. D. Mariano José Sicilia, tan conocido como tratadista de métrica castellana, publicó una refundición de *Los Natchez*. (París, 1830.)

[2] Valencia, 1815. La mejor y más conocida traducción es la del abate D. José Miguel de Alea.

[3] *El castillo de Nebelstein, El confesonario de los penitentes negros, Las visiones del castillo de los Pirineos*, etc.

[4] *Matilde ó memorias sacadas de la historia de las Cruzadas*, escrita en francés por Mad. Cottin. Traducidas en castellano por D. M. B. García Suelto. Madrid, 1821. Hay muchas ediciones posteriores.

[5] Valencia, 1833.

[6] Valencia, 1835.

[7] Barcelona, 1835.

[8] Barcelona, 1838.

[9] Valencia, 1832.

[10] Esta obra corría traducida desde los primeros años del siglo XIX, y se reimprimió después varias veces.

creada ya para entonces por el inmortal Walter Scott.

Nadie antes de él había interrogado á las ruinas conservadas por el tiempo, ni á la tradición oral, con aquella magia adivinadora, para la que nada hay oculto y que convierte lo pasado en realidad viva y elocuente. Por eso Inglaterra palpitó de júbilo como un solo hombre ante las peregrinas ficciones del novelista, y Francia le admiraba por boca de Agustín Thierry con la célebre frase: *C'est mieux que de l'histoire;* de ahí su resonancia europea y su mérito excepcional; de ahí que con su genio avasallase á los países cultos, recorriéndolos todos con sus obras y arrastrando en su séquito innumerables imitadores.

Entre nosotros no tardaron mucho en ser traducidas [1]; pero por lo común detestablemente y de segunda mano, habiéndose valido de las versiones hechas

---

[1] En Abril de 1831 comenzó á publicar el editor madrileño Jordán la *Nueva colección de novelas de diversos autores, traducidas al castellano por una Sociedad de literatos.* Desde el tomo V se varía el título anterior por el de *Nueva colección de novelas de Sir Walter Scott...*, etc. Consta de 19 tomos (terminó en Enero de 1832), y contiene: *Woodstook ó el caballero, El pirata, Las cárceles de Edimburgo, Ivanhoe* y *El anticuario.* Aunque no tanta como Walter Scott, lograron mucha fortuna los novelistas históricos de otras naciones, sin contar los franceses, de que hablaré adelante. De Fenimore Cooper hay traducciones impresas en 1832; de Bullwer abundan más, contándose entre ellas dos tan esmeradas como la des *Rienzi ó el último tribuno* y *Los últimos días de Pompeya,* debidas respectivamente á Ferrer del Río y Núñez Arenas. Las de *Los novios* son tres: una, muy endeble, de Enciso y Castrillón, la de Gabino Tejado, y la de D. Juan Nicasio Gallego. Hasta los novelistas de segundo y tercer orden, como Grossi, Azeglio y Cantú encontraron numerosos intérpretes.

El santanderino D. Telesforo de Trueba y Cosío (1899-1835), emigrado desde 1823 á Inglaterra, donde publicó varias y muy apreciadas narraciones de asunto español, fué conocido en la Península desde que se imprimió en Madrid (1831) su novela *Gómez Arias ó los moriscos de las Alpujarras,* puesta en castellano por D. Mariano Torrente. Otra obra de Trueba y Cossio, *The romance of History of Spain* (colección de veinte leyendas inspiradas en nuestra historia nacional de la Edad Media, Londres, 1830), fué traducida, no del inglés, sino del francés por D. A. G. Mangláez, que le dió el título de *España romántica*

en francés una turba de mercachifles sin conciencia, atentos al interés privado y no al decoro nacional. Tal plaga de galicismos intolerables, tal y tan ruda impericia en el arte de escribir, tales muestras de precipitación y descuido se ven en el estilo y lenguaje de estas traducciones, que sólo sufren comparación con los primores del fondo, visibles aún en medio de tanto desaseo. Si hay excepciones honrosas, que las hay, deben buscarse en las novelas traídas directamente del inglés, porque entre las demás muy pocas llegan á una medianía tolerable. A pesar de todo, la boga de Walter Scott en España fué inmensa y sus obras universalmente leídas; excitándose con ellas un febril deseo de imitación, tanto más extraño cuanto mayor era entonces el desbarajuste moral, la lucha de las ideas políticas y el abandono de la amena literatura. El gusto por la novela histórica rayó en delirio, y, aunque entre todas las impresas en España durante aquel período, apenas se halla una comparable con las del modelo, contribuyó quizá á resucitar muchas de nuestras olvidadas tradiciones y á introducirlas en la poesía, sustituyendo con ventaja el repertorio amanerado y pobrísimo de que hasta entonces pudieron disponer los discípulos de Meléndez y Quintana.

Ya en 1818 comenzó á salir de las prensas de Cabrerizo, en Valencia, una *Colección de novelas* en la que, junto á algunas de Mad. Genlis, Mad. Cottin, Chateaubriand, Rodolphe y Arlincourt, se encuentran otras de autores españoles como *El hombre invisible ó las ruinas de Munsterhall*, *El panteón de Scianella ó la urna sangrienta*, *Los blancos y los negros ó guerras*

(Barcelona, 1840. Cuatro tomos). Hay también una versión española, calcada igualmente sobre otra francesa, de *El Castellano, ó el Príncipe Negro en España* (Barcelona, 1845), novela escrita en inglés por el mismo autor, y cuyo texto original se publicó en 1829. Véase la biografía de *Trueba y Cossío*, por Menéndez y Pelayo (Santander, 1876).

civiles de güelfos y gibelinos, *Federico ó el homicida aparente* y *Marcilla y Segura ó los amantes de Teruel*. Esta última, impresa en 1838, es original de D. Isidoro Villarroya, y las dos primeras del Padre Escolapio Pascual Pérez, compañero y amigo inseparable de Arolas, y que ya antes había publicado sueltas *La torre gótica* (1831) y *La amnistía Cristina ó el solitario del Pirineo* (1833). Lo que Cabrerizo en Valencia, hacía en Barcelona el conocido filólogo y literato D. Antonio Bergnes de las Casas con su *Biblioteca selecta, portátil y económica* (1831-1833), que después se llamó *Biblioteca de damas* (1833-1834). Local y cronológicamente, empalma con ella la del editor barcelonés J. Oliva (1836-1846), en la cual predominan los novelistas franceses. Más alta significación que las precedentes alcanza por numerosos conceptos la *Colección de novelas históricas originales españolas*, publicada en Madrid por Repullés (1833-1834), y que honraron con sus nombres Villalta, Escosura, Larra y Espronceda.

Corresponde la prioridad cronológica entre los imitadores decididos de Walter Scott en España, á don Ramón López Soler, que en *Los bandos de Castilla ó el caballero del Cisne* [1] remeda y á trechos copia al modelo, bien que «procurando dar á su narración y á su diálogo aquella vehemencia de que comúnmente carece, por acomodarse al carácter grave y flemático de los pueblos para quienes escribe.» Estas frases del prólogo valen por un programa, completado con la siguiente descripción del romanticismo: «Libre, impetuosa, salvaje, por decirlo así, tan admirable en el osado vuelo de sus inspiraciones como sorprendente en sus sublimes descarríos, puédese afirmar que la literatura romántica es el intérprete de aquellas pasiones vagas é indefinibles que, dando al hombre

[1] Valencia, 1830. Tres tomos en 32.º Colección de novelas de Cabrerizo.

un sombrío carácter, lo impelen hacia la soledad, donde busca en el bramido del mar y en el silbido de los vientos las imágenes de sus recónditos pesares. Así, pulsando una lira de ébano, orlada la frente de fúnebre ciprés, se ha presentado al mundo esta musa solitaria, que tanto se complace en pintar las tempestades del universo y las del corazón humano; así, cautivando con mágico prestigio la fantasía de sus oyentes, inspírales fervorosa el deseo de la venganza, ó enternéceles melancólica con el emponzoñado recuerdo de las pasadas delicias. En medio de horrorosos huracanes, de noches en las que apenas se trasluce una luna amarillenta, reclinada al pie de los sepulcros ó errando bajo los arcos de antiguos alcázares y monasterios, suele elevar su peregrino canto, semejante á aquellas aves desconocidas que sólo atraviesan los aires cuando parece anunciar el desorden de los elementos, la cólera del Altísimo ó la destrucción del universo.» La prosa lírica de este fragmento es semejante á la que estilan los personajes en las situaciones apuradas. Como la época descrita es la de D. Juan II de Castilla, abundan los hechos de armas, los odios inexpiables, las galanterías amorosas y toda suerte de recuerdos trovadorescos, monásticos y feudales.

López Soler, que había colaborado en *El Europeo* y era amigo y cliente del Duque de Frías, conocedor de Byron y Tomás Moore, y algo poeta asímismo, perseveró escribiendo novelas con el pseudónimo de *D. Gregorio Pérez de Miranda* [1], que reza en las portadas de *Kar-Osmán*, *Jaime el Barbudo* (Biblioteca de Bergnes), *El primogénito de Alburquerque* y *La catedral de Sevilla* (Colección de Repullés).

Por este tiempo publicó el historiador de Fernando VII, D. Estanislao de Cosca y Vayo, la relación

---

[1] Debo esta noticia al Sr. Menéndez Pelayo, que la recibió del mismo Bergnes.

histórica *Grecia ó la doncella de Misolonghi* [1], á la que siguieron *La conquista de Valencia por el Cid* [2], *Aventuras de un elegante ó las costumbres de hogaño* [3], *Los expatriados ó Zulema y Gazul* [4] y *Juana y Enrique, Reyes de Castilla*. Se distinguió Cosca y Vayo por cierta pureza de estilo y de lenguaje que disimulan sus deficiencias como novelista.

El doncel de D. Enrique el Doliente [5], novela escrita por D. Mariano José de Larra en el período de su mayor fama y sus más crueles angustias, es de lo más aceptable que se publicó en la Colección de Repullés. El modelo de Larra no fué Walter Scott, á lo menos exclusivamente; antes parece haber dado la preferencia á Dumas y á otros autores franceses aficionados á las grandes catástrofes de la historia y á los dramas íntimos del alma, y por eso buscó un asunto en que desbordase la pasión y chocaran violentamente los afectos y los intereses, sin detenerse ante la apología franca del pecado. Condiciones psicológicas bien extrañas le hicieron mirar con predilección y simpatía las aventuras de aquel infortunado trovador, héroe de las leyendas populares y encarnación de los amores imposibles, de aquel Macías á quien consagró un drama además de la presente novela, y en el que creyó hallar una imagen de sí mismo, de sus luchas, desvaríos y contradicciones.

Hay en la novela mucho más calor y nervio que en el drama; y si bien en los principios es desatada y monótona la narración, va subiendo de tono progresiva-

---

[1] Valencia, 1830.
[2] Valencia, 1831 Obtuvo los elogios de D. Serafín E. de Calderón en las *Cartas Españolas*.
[3] Valencia, 1832.
[4] Madrid, 1834.
[5] Madrid, 1834. Además de haberse incluído generalmente entre las *Obras completas de Figaro*, hay de ella reimpresiones aparte, y una de lujo é ilustrada. (Madrid, 1852-54.)

mente hasta la altura de lo patético. Los que la califican de lánguida sin distinciones ni atenuantes, ó no la han saludado, ó no son capaces de valorar aquel fraseo tan natural, tan conciso y desafectado con que se comunican sus sentimientos los dos amantes; la insistencia de Macías, el desmayo, los paliativos y el rendirse á discreción de Elvira al apartarse abiertamente de su deber. Todo esto es censurable en el terreno de la moral y, si se quiere, en el de la literatura; pero ¿cómo llamar languidez á lo que es frenesí de la pasión? Que ésta resulte siempre justificada, irresistible y triunfante, es efecto de las marañas y tortuosidades en que va envuelta como en un velo impenetrable; pero el mismo prevenir y fascinar el juicio indica bien lo extremo y apremiante del peligro, que sirve para disculpar la caída. Y en efecto; los amores de Macías y Elvira, y los obstáculos que se les oponen, están pintados con grandísima viveza de colorido, y parece imposible hacer más antipático y repugnante el cumplimiento de una obligación, aunque tan imperiosa y trascendental. La generosidad, la apostura y las nobles prendas del doncel; el fascinador idealismo que envuelve la figura de Elvira; el empeño de uno y otra en vengar á la inocente Condesa de Villena, á quien había hecho desaparecer de la corte su propio marido; la misma desgracia que persigue á los dos amantes, bastarían quizá para desarrugar el ceño de un censor poco escrupuloso.

La resistencia que Elvira opone á las declaraciones del doncel no es meramente pasiva, sino que se funda en una sincera voluntad del bien; pero las maquinaciones de D. Enrique y de sus parciales logran explotar para el logro de bastardos propósitos la recíproca pasión de Macías y de la infortunada joven, aproximándose los destinos de entrambos por obra de cierto fatalismo que resalta en toda la narración, gracias á la pérfida habilidad del novelista. Por otra parte, ni Fer-

nán Pérez de Vadillo, ni D. Enrique de Villena, son monstruos ávidos de derramar la sangre de sus víctimas, sino más bien, y respectivamente, un marido á quien devoran los celos, y un ambicioso que quiere ahorrar crímenes. Si á esto se añade que la simpatía despertada en el lector por la Condesa toca también á sus defensores, es decir, á los héroes del consabido drama amoroso, y que la falta cometida por ellos no desciende á la grosera realidad del adulterio, ya se comprenderá que Larra empleó los más poderosos recursos del arte y del sentimiento, para salir airoso del conflicto que trataba de resolver á la luz de un criterio torcido é inadmisible.

El interés que se funda en lo determinado y vehemente de los caracteres palpita en todas las páginas de la novela; la complicación de los incidentes, que no es cualidad indispensable, pero tampoco para despreciada, no desaparece nunca desde que comienza á despuntar. No se descubre en esto al discípulo de Walter Scott, pero tampoco se sustrajo Larra á su influencia, que es harto visible en las descripciones intercaladas en *El doncel* y en los conocimientos arqueológicos de indumentaria, de arte militar y de lenguaje con que demuestra sus conatos de fidelidad histórica. No quiero decir que sea la obra una de esas reproducciones felicísimas, inconfundibles y al por menor, de épocas determinadas, reproducciones en que no tiene rival el novelista escocés, sino sólo que no están tan barajados los caracteres y las costumbres como en Alejandro Dumas y sus secuaces. Quizá la fisonomía moral de Macías y Elvira no encuadra bien en su siglo, perdiendo con la rudeza una buena parte de su vigor; quizá, y sin quizá, el D. Enrique de Villena que finge el novelista se aparta del personaje histórico, haciendo el papel de malvado sin merecerlo, así como su mujer resulta excesivamente favorecida; pero con todos esos reparos subsiste en el novelista el propósito de no

fijar en el aire su relación y de acomodarla á los datos de la historia [1].

Sin darse cuenta de ello obedeció Larra á muy encontrados impulsos, no todos procedentes del arte y sus diversas teorías, y de aquí cierto eclecticismo de que no saca gran partido, pero que pudiera ser fecundo á no ir enlazado con substanciales defectos. No es extraño que el infelicísimo autor, al describir escenas y lugares, se acordase tanto de sí mismo, haciendo reflejar á sus personajes lo que con tanta vehemencia sentía, ni que su novela, sin dejar de serlo, fuese al mismo tiempo una confesión íntima y dolorosa, conservando, entre otros, el interés autobiográfico. Si los reyes de la sátira, desde Aristófanes y Luciano hasta Swift y Voltaire, han ignorado por lo común el poder del sentimiento, *Fígaro* merece contarse entre las excepciones de la regla, á lo menos por esta obra, ya que tan áridas é infelices hayan sido todas sus tentativas de poeta lírico y dramático.

No poseyó Espronceda grandes alientos de novelista, y así resulta tan pobre el *Sancho Saldaña* [2] con todas las incorrecciones que se notan en *El doncel de D. Enrique el Doliente*, y sin sus buenas prendas y espontáneos arranques. El temperamento ardoroso é indisciplinado de Espronceda, tan maravillosamente apto para la vehemencia de la poesía lírica, no pudo atemperarse á la severidad de la novela, y con todo su empeño apenas si logró salvar una de las muchas dificultades que hubieron de ofrecérsele. Por lo común, los editores de sus obras han excluído ésta de la colección, como indigna de figurar al lado de sus versos, y hasta el público la ha mirado con desdén á despecho del

---

[1] Las aspiraciones de D. Enrique al maestrazgo de Calatrava, y su divorcio temporal, son hechos rigurosamente exactos.

[2] *Sancho Saldaña ó el castellano de Cuéllar, novela histórica original del siglo XIII.* Madrid, 1834.

nombre de su autor, conservándose de ella solamente una ó dos canciones que nada pierden separadas del conjunto. Este se enlaza con el destronamiento de don Alfonso X por la rebelión de Sancho el Bravo, entre cuyos defensores se encuentra el protagonista. El conflicto que obliga á Leonor de Iscar á optar entre el desposorio con el aborrecible Sancho Saldaña y la muerte de su propio hermano, la delirante pasión de Zoraida la mora, y algo también de lo que hacen y dicen Nuño, Usdrobal y el Velludo, animan con colores trágicos la última parte de la novela.

Al año siguiente que la de Espronceda salió á luz otra de su íntimo amigo y compañero D. José García Villalta [1], muy conocedor de la lengua castellana y no menos de la inglesa; pero el distinguido intérprete de Shakespeare tenía más de hombre paciente y erudito que de escritor y novelista. *El golpe en vago*, cuya acción se supone en España y en el siglo XVIII, como lo indica el título, forma un panorama no muy harmónico de escenas vulgares, sazonadas por el chiste volteriano, y de horrores que atacan á la imaginación y á los nervios. El Pedro Facundo de Santisteban, jefe de los *alquimistas*, que en unión con la falsa *Marquesa de E.* trata de impedir el matrimonio de dos jóvenes apelando á los medios más criminales, debió de ser, en la intención del autor, la caricatura de un jesuíta.

Por este tiempo comenzaba á figurar en la nutrida falange de los imitadores de Walter Scott el infatigable buscarruidos D. Patricio de la Escosura, que, desde la adolescencia hasta los últimos alientos de la vejez, manifestó en el campo de la novela la misma abundancia prolífica que en los demás de la literatura. Todo lo invadió con su impaciente laboriosidad, sin sobresalir en nada, ni siquiera como novelista, para lo que no

---

1 *El golpe en vago. Cuento de la décimaoctava centuria.* Madrid, 1835.

le faltaban disposiciones notables. Joven aún, y mientras tomaba parte activa en las asonadas populares, y concebía leyendas y dramas, dió á luz sus dos primeras novelas de carácter histórico, dignas sólo de mención á título de ensayos. Falta en la primera [1] la viveza de colorido á que se prestaba la pintura de la minoridad de Alfonso VII y de las facciones que defendían al Rey de Aragón y á doña Urraca de Castilla. Contradicción singular la que forman la vida de Escosura y sus aficiones é ideas, unidas por el sello de la exaltación y la versatilidad, con el embarazo premioso de casi todos sus escritos en prosa y en verso. Para no salir del ejemplo presente, quizás no hay uno entre nuestros imitadores de Walter Scott que más de cerca lo haya sido en la templanza constante de la narración, degenerando á menudo la templanza, y esto es lo censurable, en pesadez y desmayo.

No contaba más que veintiséis años de edad cuando publicó su segunda novela histórica [2], comenzada en Madrid pero cuya mayor parte escribió, según él mismo nos advierte, *en un rincón de Andalucía*, donde se encontraba confinado á consecuencia de los trastornos políticos. Trazar el cuadro de la España del siglo XVI, y principalmente del reinado de Felipe II; escoger para ello un tema tan socorrido é interesante, tan lleno de peripecias dramáticas, tan indeciso y fantástico como la historia del falso D. Sebastián de Portugal; cautivar á los lectores del año 35 con anatemas anti-inquisitoriales y ditirambos de filantropía melosa, y tender por encima de la máquina novelesca el velo de Cupido: tales fueron en caótica mezcolanza los re-

---

[1] *El Conde de Candespina, novela histórica original por D. Patricio de la Escosura, Alférez del escuadrón de Artillería de la Guardia Real.* Madrid, 1832.

[2] *Ni Rey ni Roque, episodio histórico del reinado de Felipe II. Año de 1595.* Madrid, 1835. Cuatro tomos. (Colección de novelas de Repullés.)

cursos beneficiados por Escosura. El supuesto vencido de Alcazarquibir, ó séase el pastelero de Madrigal; sus confidentes doña Ana de Austria y el capellán de las monjas agustinas Fr. Miguel de los Santos; el caballero segundón D. Juan de Vargas, convertido casualmente en adalid de la insurrección contra el Monarca español y en novio de doña Inés, una cuñada del misterioso aspirante á la corona de Portugal; Felipe II y el alcalde instructor del proceso contra los conjurados, D. Rodrigo de Santillana: todos estos personajes deben muy poco á la imaginación del novelista, y los que realmente existieron aparecen bastante desfigurados. Es digna de notarse la circunstancia de que intervengan en la acción los protestantes castellanos como alentadores de la abortada guerra que había de separar á Portugal de España. Parece que á Escosura le pesaba demasiado la tarea paciente de la investigación, y se iba torciendo á la vereda llana de los enredos inverosímiles pero complicados, y á la explotación de un público fácil de contentar. El medio que utiliza en las más de sus novelas (comenzando por *Ni Rey ni Roque)* para mantener siempre despierta, y bajo la impresión de un estímulo irresistible, la atención de los curiosos, es invertir los términos del relato y ofrecer desde las primeras páginas, y envuelta en la penumbra del misterio, una parte de lo que ha de constituir la solución final.

Transcurridos largos años de silencio, dió á luz consecutivamente *El Patriarca del Valle* [1], *La Conjuración de Méjico ó los hijos de Hernán Cortés* [2], y una serie de *Estudios sobre las costumbres españolas* [3].

---

[1] Madrid, 1846-47.
[2] Madrid, 1850.
[3] Se publicaron primeramente en el *Semanario Pintoresco Español*, y después en volumen separado. (Madrid, 1851.) La parte principal de la obra quiere ser pintura de la sociedad española en los últimos tiempos de la Monarquía absoluta. Los antecedentes de la acción comienzan en el matrimonio del magistrado D. Fa-

Juegan en *El Patriarca del Valle* las pasiones políticas que á la larga engendraron la primera guerra civil, y da á la acción visiones y aliento de poema el simbolismo de otra episódica personificada en un Ahasverus sedentario, en Probo, convertido por el Apóstol San Pablo y esposo de Marta, del que proceden como vástagos de secular dinastía los Simones de Valle-Ignoto. La extinción de la misma con la muerte del primero y último de sus representantes, verificada en la horrible hecatombe de 1834 dentro de los muros de San Francisco el Grande, el matrimonio de Luis Rivera con Laura, Duquesa de Valle-Ignoto, ¿no figuras algo así como la renovación de la España antigua por el advenimiento de otras ideas y otros hombres? De advertir es que Escosura no se produce como reformista y sectario, sino más bien, y hasta donde lo permite el velo de la alegoría, como narrador que simpatiza con el espíritu de lo pasado.

La segunda intención que supongo en el novelista, es el único medio de hacer explicable un hecho que, de otra manera, entraría en los límites de lo absurdo: la existencia de ese monumento humano de arqueología que se llama Simón de Valle-Ignoto, y de Marta su esposa, y Pablo su siervo. *El judío errante*, de Eugenio Sue, publicado en 1845, debió de ser el modelo de *El Patriarca del Valle*, porque también en la que tengo

---

drique Vargas con una camarista á quien desdeña, enamorándose perdidamente de una gitana salvada por él de la muerte. Los dos criminales amantes y su hija Matilde, enemistados entre sí y únicamente unidos por el deseo del mal, son los héroes de una trama intrincadísima. Interviene también en ella un Tenorio *de buenos sentimientos*, que requiebra y hace infeliz á una de las hijas legítimas del D. Fadrique, pero que descubre las infamias de Matilde y de su madre, y desengaña á un inexperto adorador de la primera, ya casada con un marido que ve muy tarde y sin remedio el abismo de su deshonra. La misma naturaleza de los sucesos referidos en estos *Estudios* hace poner en duda la exactitud de los retratos que nos ofrecen de reuniones aristocráticas, escenas de garito, aventuras de encrucijada é increíbles lances domésticos.

por copia alternan con las genealogías seculares las peripecias increíbles, los amoríos platónicos, los crímenes repulsivos, las casualidades afortunadas y toda suerte de contrastes dramáticos, para jugar con el corazón de los lectores benévolos y sensibles. Laura, la primera mujer que aparece en la familia de los Valle-Ignotos, llega á ser, por equivocación, esposa de su propio hermano, es perseguida por una serie de traidores de melodrama, que con todos sus ardides diabólicos no consiguen impedir el matrimonio de la hermosa con el coronel Rivera, como no lo impiden tampoco la situación legal de Laura, ni las separaciones al parecer definitivas de entrambos, ni la sentencia de muerte que va á ejecutarse en el bizarro militar, cuando el autor la suspende por uno de sus habituales recursos.

En medio de esta intriga fabulosamente complicada y de aquellos antecedentes preternaturales, van desfilando las figuras más culminantes de la política española en las cuatro primeras décadas del siglo XIX: los Reyes, los cortesanos astutos ó insignificantes, los políticos aventureros, los murciélagos de las logias, los conspiradores de oficio y algunos por partida doble, y los hijos de Apolo, como el joven Eduardo de la Flor, cuya byroniana fisonomía corresponde sin duda á la de Espronceda [1].

De D. Serafín Estébanez de Calderón *(El Solitario)* poseemos una novelita muy corta [2], que de 1838 acá no ha vuelto á reimprimirse, como no se reimprimieron sus cuadros de costumbres andaluzas hasta hace muy pocos años, más que por exigencias del público,

---

[1] Escosura volvió á convertir en materia de novela los recuerdos de su juventud al escribir las *Memorias de un coronel retirado*, de las que publicó dos episodios en la *Revista de España* (años 1868 y 1877).

[2] *Cristianos y moriscos. Novela lastimosa...* Madrid, 1838. No se publicó más que este tomo de la *Colección de novelas originales españolas*, anunciada en la de Estébanez.

por la oficiosidad de algunos eruditos. En otra parte queda juzgado como estilista y pintor de costumbres; y ahora basta añadir que debe aplicarse á la forma literaria de *Cristianos y moriscos* lo que indiqué sobre la de otras producciones suyas. La misma falta de naturalidad, el mismo empeño de lucir primores y elegancias, con todo el séquito de sus peculiares dotes, se ven en esta sucinta relación de ciertos infelices amores entre un caballero cristiano y una morisca bautizada. El argumento pudo dar no poco de sí; pero después de exponerlo el autor á su manera y entre una ú otra descripción conmovedora, lo suspende de pronto y sin preparaciones, haciendo que caiga en un tajo profundo la Zaida ó María, y que se arroje al mismo el D. Lope de Zúñiga, y convirtiendo así en inverosímil y violento un desenlace tan eminentemente trágico. Achaca el último biógrafo del *Solitario* [1] á impaciencia y volubilidad de carácter estos graves defectos, sin los que no sería para él Manzoni el único, ni quizá el primero, entre los rivales de Walter Scott, sino el autor de *Cristianos y moriscos*. Juicio inadmisible en todas las suposiciones del mundo, y que no bastan á justificar algunas bellezas parciales; pues aunque Estébanez hubiese dado mayor extensión á su obra, aunque se descuente la inferioridad de su estilo respecto del de Manzoni y se equiparen, sin merecerlo, sus descripciones á la de la peste de Milán y á otras sin número, todavía resultará inconmensurable la distancia que separa á *I promessi sposi* de cuanto escribió y pudo escribir el novelista malagueño, como no hubiera cambiado radicalmente de procedimientos y opiniones.

Y no sólo él, sino todos los que lo fueron en España durante la primera mitad de este siglo, se quedaron muy por bajo de nivel tan elevado, áun los que desco-

---

[1] *El Solitario y su tiempo*, por D. Antonio Cánovas del Castillo. Madrid, 1883, tomo I, cap. VIII. *El Solitario, novelista.*

llaban en otros ramos de la literatura. Ya sabemos de Martínez de la Rosa que poseía maravillosa aptitud para adaptarse á los más distintos géneros, y sin embargo, hemos de reputar como una excepción el de la novela á juzgar por el infelicísimo ensayo *Doña Isabel de Solís, Reina de Granada* [1]. Estando en París, como él mismo dice, y viendo la extraordinaria aceptación con que eran recibidas en todas partes las obras de Walter Scott y de sus secuaces, entró en deseos de imitarlas, como imitó la tragedia pseudoclásica primero, y más tarde el drama romántico. Pero ¡qué imitación la suya tan sin gracia, qué escenas tan descoloridas, qué personajes tan inanimados, y cuántos tesoros de estudio y de erudición perdidos completamente! Porque no hay duda que, con su acostumbrada perseverancia, hojeó una y muchas veces cuantos libros podían suministrarle algún dato nuevo sobre la época que pretendía describir, y asi lo manifiestan las infinitas ilustraciones y notas con que abroqueló su narración, como si fuera tanto hacerla verosímil como artísticamente bella. Por desgracia no hay allí estímulo para proseguir la lectura, y lo que no se ve se supone con facilidad antes de decirlo el autor; los episodios cansan en vez de entretener; las circunstancias más propicias para el desbordamiento de una pasión pasan

---

[1] Madrid, 1837. La segunda parte se publicó en 1839, y la tercera en 1846. El argumento principal de toda la novela es la narración de la lucha entre los Reyes Católicos y los de Granada, con los disturbios interiores que precedieron á la conquista de esta ciudad. Lo referente á Doña Isabel de Solís se reduce á sus proyectados desposorios con D. Pedro Benegas, los cuales frustra una irrupción de moros en el castillo donde habían de verificarse: al viaje á Granada de la infeliz doncella cautiva: á su matrimonio con el Rey Muley-Hacén, enemistado por este motivo con Aixa, su primera esposa: á las inútiles reclamaciones de Benegas, y, finalmente, después de interminables episodios, á la reconciliación de Zoraya (nombre dado á Doña Isabel por los musulmanes) con el Dios de sus mayores. Lo que el autor añadió á los datos tradicionales es muy poco y muy vulgar, cuando no ostenta el sello de una candidez inverosímil.

inadvertidas casi siempre; y si á todo esto se añade lo embarazoso, innatural y rebuscado del estilo, puede formarse idea aproximada de lo que es y lo que vale *Doña Isabel de Solís*, comenzando por la heroína y concluyendo por Arlaja, su inspiradora, y por los personajes subalternos.

No es posible comparar esta novela con la que algunos años después publicó el malogrado Enrique Gil [1], aunque hasta hace poco, y con evidente sinrazón, la haya perseguido el silencio de la crítica, injusto en mi sentir. Cuando apareció *El señor de Bembibre* ya no era tan leído Walter Scott; y como, por otra parte, no se le parecía gran cosa en genio y aficiones el cantor melancólico de la violeta, no parece probable que le tomara por modelo, ni exclusivo ni principal, presunción que se confirma con la lectura de la obra. Ya advirtió uno de sus últimos editores, el Sr. Vera é Isla, la semejanza de argumento entre *El señor de Bembibre* y *The bride of Lammermoor*, del gran maestro escocés; pero como esta semejanza pudiera hallarse en muchos otros autores, y las diferencias son en todo lo demás tan radicales y profundas, concluye fundadamente que no hay motivo para desconocer en Enrique Gil el mérito de la originalidad.

Ni cabe que sean imitados aquel tono tan suyo, tan uniforme é inconfundible, aquel sentimiento tan singular de la naturaleza, aquella transfusión de su propio sér en el de los personajes; todas las condiciones de poeta, en fin, que en él se sobreponen á las de novelista, y las transforman y abrillantan. Doña Beatriz y D. Alvaro están hechos á su imagen y semejanza, coronados, como de vaporosa aureola, de un fulgor pá-

---

[1] *El señor de Bembibre.* Madrid, 1844. Reimpresa en el tomo I de sus *Obras en prosa... coleccionadas por D. Joaquín del Pino y D. Fernando de la Vera é Isla.* Madrid, 1883. Esta novela valió á Enrique Gil calurosos plácemes del Barón de Humboldt y la gran medalla de oro del Rey de Prusia.

lido é indeciso, que pone en sus frentes la desgracia inmerecida y pertinaz; y sobre todos los rasgos de su fisonomía, sobre las aventuras que los regocijan ó atormentan, sobre toda la trágica historia de sus amores, se destaca siempre una sombra de tristeza, origen de la simpatía espontánea que despiertan en el corazón. Como si un adverso sino los persiguiera, ellos, á quienes el cielo parecía haber dado *un alma partida en dos*, nobles, generosos y mutuamente enamorados, ven formarse en un momento las nubes de la tempestad que los hiere con un solo golpe definitivo y los separa con fiereza inexorable. D. Alvaro pronuncia los votos de la religión sin borrar de su memoria el recuerdo de las pasadas alegrías y los frustrados ensueños, y Doña Beatriz, por un conjunto de inexplicables circunstancias, creyendo con grandes motivos muerto al amado de su corazón, entrega su mano á un hombre indigno de ella y enemigo personal del supuesto finado.

Al desaparecer el muro de tantas dificultades como se oponían á la felicidad de los dos amantes, surgen otras que hacen más intensamente trágico el colorido de la narración. Él, lanzado por su heroica intrepidez y por sus íntimas amarguras á la defensa de los templarios, preso en manos de sus enemigos sin lograr ninguno de sus deseos, y con la esperanza marchita en los floridos años de la juventud; ella, lacerada en lo más vivo de su amor por los consejos de sus mismos padres, viuda de un esposo á quien nunca pudo querer, conocedora, por fin, de que vive D. Alvaro, pero juntamente de la imposibilidad de su enlace, martirizada á la vez por las dolencias del cuerpo y las del alma: ¡qué cuadro tan desgarrador y tan profundamente sentido! Mas no paran aquí las desventuras, sino que D. Alonso parte arrebatadamente á Viena para obtener del Papa la anulación de los votos hechos por D. Alvaro, y cuando, después de obtenida, renacen las muertas ilusiones, quedan para siempre perdidas con

la muerte de Doña Beatriz. Digamos, en honor de la verdad, que esta predilección por el tono elegíaco, convertida en exclusivismo, tiene mucho de violenta; pero en nadie está tan justificada como en Enrique Gil, en quien semejante predilección aparece impuesta por el temperamento y obedecida con sinceridad candorosa.

Bellezas aisladas hay muchas y de subidos quilates en cada página, y en algunas parecen agotados la elegancia y los secretos melódicos del idioma castellano; tal es la maestría de las construcciones y la numerosa cadencia de frases y cláusulas. Cuando el vandalismo universal de traductores y plagiarios nos inundaba con un aluvión de engendros agabachados, y hasta en los autores más cuerdos se divisa la perjudicial influencia de las lecturas atropelladas, es mérito insigne el de una obra escrita con tanta pulcritud y tàn extremado respeto á la pureza, corrección y galanura de la prosa.

Las descripciones son por lo común bellísimas, aunque un tanto sobrecargadas y monótonas en virtud de su mutuo parecido; pero con una monotonía que no cansa, porque siempre ofrece nuevos puntos de vista al gusto y á la admiración, aún en pinturas tan trilladas como la del despuntar de un día primaveral, y las del crepúsculo de la tarde ó la venida del otoño. ¿Quién olvida nunca las riberas del Sil, el lago de Carucedo, las sierras de Aguiana, el castillo de Cornatel y los monasterios de Carracedo y Villabuena? La prolijidad y el entusiasmo afectuoso con que traza estos cuadros el autor, producen una impresión tan duradera é imborrable como la que se siente en las novelas de Walter Scott. La época tampoco aparece desfigurada por los caprichos de la fantasía; y aunque algún reparo pudiera hacerse en el particular, todos los lineamientos esenciales, sin excluir la apología de los templarios españoles, son rigurosamente ciertos, ó por lo menos verosímiles.

Mucho aventaja ésta á todas las novelas históricas que la precedieron en España, y no es pequeña gloria para Enrique Gil [1] el que su único competidor, encumbrado sobre él en todos conceptos, se llame Navarro Villoslada. Cierto que los paladares acostumbrados álas salsas groseras ó mordicantes del naturalismo asquearían por empalagosamente dulzón el almíbar que destilan las páginas de *El señor de Bembibre;* cierto que no sentirán entusiasmo por los ángeles en carne los que sólo creen en la existencia de la bestia humana; pero ¡cuánto más disculpable es el exceso de poesía, de imaginación y de sentimiento, que la aridez prosaica y las repugnantes fotografías de la lujuria!

El frenesí por el género histórico engendró algunas otras obras de menor importancia, por ejemplo, *El auto de fe*, por D. Eugenio de Ochoa, indigesta compilación de horrores inquisitoriales; *El dos de Mayo* y *Don Juan de Austria*, por el fecundo Ariza; *La casa de Pero-Hernández,* inacabable serie de apariciones misteriosas, crímenes infernales, trasgos y duendes de carne y hueso, en la que D. Miguel Agustín Príncipe pretendió acaso imitar al vizconde D'Arlincourt ó á Ana Radcliffe, venciéndolos en el arte de amontonar catástrofes é inverosimilitudes; *El huérfano de Almonoguer*, *historia caballeresca española*, por D. J. A. de Ochoa, y alguna más con que pudiera aumentarse el catálogo. Las narraciones cortas que publicó por estos tiempos D. Isidro Gil en *El Laberinto* y el *Semanario Pintoresco* ,especialmente la intitulada *El barbero de un privado*, indican una tendencia derivada de Alejandro Herculano, según mis suposiciones. Asemejándosele tanto el presunto imitador, y estando por enton-

---

[1] Antes que *El señor de Bembibre* publicó una mediana leyenda tradicional sobre *El lago de Carucedo*. (Coleccionada entre sus *Obras en prosa*, tomo I de la edición citada.)

ces en su apogeo la gloria literaria del insigne novelista portugués, no parece han de ser fortuitas las coincidencias, mucho más cuando nos consta de Isidoro Gil que conocía á los autores de la nación vecina, por haber residido en ella duranto algún tiempo.

Aunque ya queda dicho que en Barcelona y en Valencia fueron traducidas é imitadas las obras de Walter Scott con el mismo ó con mayor entusiasmo que en la capital de España, todavía conviene recordar entre los novelistas catalanes, ya que no á otros menos afortunados, al polígrafo D. Juan Cortada (1805-1868), el autor de *Tancredo en Asia* (1833), *La heredera de Sangumí* (1835), *El rapto de Doña Almodis* (1836), *El templario y la villana* (1840),etc. En Valencia siguió al mencionado Cosca y Vayo D. Vicente Boix, autor de *El encubierto de Valencia* y *La campana de la Unión;* y en Mallorca escribía D. Tomás Aguiló las apreciables narraciones á que dió el título general de *Cuentos fantásticos*, y entre las que hay algunas exuberantes de sentimiento y de color local, como la rotulada *El Infante de Mallorca* (1841), que se aumentó después con una segunda parte, y por fin con otra tercera, original del insigne D. José M. Quadrado.

Tal fué en su primer período nuestra novela histórica, más fecunda en libros que en glorias legítimas, afeada por el estigma del extranjerismo y la trivialidad, á despecho de la suma de fuerzas empleadas en darle carta de naturaleza. Mientras contábamos con líricos y dramáticos eminentes, y la imitación era tan fecunda y tan española en este terreno, sucedía todo lo contrario en el de la novela; y no porque escaseasen los ingenios, ni porque nuestra épica historia nacional no les ofreciese asuntos tan dignos como los que en la de Italia y Escocia hallaron Walter Scott y Manzoni, sino por una serie de deplorables circunstancias que dejaron raquítica y sin vigor, con sólo algún brote

lozano, esta planta traída de apartadas regiones. ¿Sería que la falta de historias completas, verídicas y documentadas, sobre todo en lo referente á las costumbres íntimas y á la manera de ser de nuestros antepasados, privase á los novelistas de cimiento sólido sobre que elevar el alcázar de sus creaciones ideales, exornado por las filigranas de la pluma? ¿Sería que, por no existir en la literatura española clásica guías y maestros que hubiesen seguido este rumbo, tropezaran lastimosamente los que por primera vez lo emprendieron? Una y otra causa debieron de influir en el mediano éxito de las tentativas hechas para dar vida al género de Walter Scott en la patria del *Quijote;* si ya no es que el grandioso cuadro de nuestros triunfos y proezas, por su misma brillantez esencialmente exterior y objetiva necesitaba el marco de la forma poética, tal y como se lo dieron los dramas del siglo XVII y las leyendas de Zorrilla.

CAPÍTULO XIX

EL ROMANTICISMO EN LA NOVELA

(CONTINUACIÓN)

Influencia y séquito de los autores franceses.—La Avellaneda y Pastor Díaz.—Ayguals de Izco y Antonio Flores.—Orellana, Ibo Alfaro, Morón, Barrantes, Navarrete, Diana y A. Hurtado.--Fernández y González, Pérez Escrich, Ortega y Frías, Tárrago, Nombela y Parreño.—Pilar Sinués, Angela Grasi, etc.

ENTRE los múltiples elementos que componen la historia del romanticismo en España, ninguno tan poderoso y avasallador como el de las influencias transpirenaicas, ostensibles en todos los géneros literarios, pero verdaderamente fabulosas en el de la novela. Si aún subsiste, aunque disminuido y vergonzante, el culto idolátrico á esas divinidades del folletín que se llaman E. Sue, A. Dumas, Jorge Sand, Montepin, Feval, Aimard, Ponson du Terraíl y Paul de Kock, sólo puede formarse idea de lo que fué en días no lejanos acudiendo á las indicaciones bibliográficas, que en esta parte, y entre traducciones y obras originales, nos dan un contingente muy por encima de toda ponderación. Hubo especialmente un período de exaltaciones y espasmos, en que el prestigio de la novela romántica

francesa llegó á poseer todos los caracteres de un mal epidémico, de un cólera morbo literario, que con sus apogeos é intercadencias comenzó hacia el año 36 ó 37, subiendo de punto en los subsiguientes hasta el 45, y descendiendo gradualmente hasta que reaparece en el decenio anterior á la revolución de 1868 más exagerado y más universal que nunca. Dada la versatilidad de la moda, dadas también las divergencias consiguientes al número infinito de los modelos y los imitadores, apenas cabe determinar el centro de convergencia en que todos se unen y en que desaparecen sus peculiares distintivos, y de ahí que en esta parte menos que en ninguna otra se haya de exigir el rigor metódico en las agrupaciones.

Sin embargo, pueden designarse como causas de este complicadísimo movimiento la insaciable sed de lo extraordinario, el menosprecio de la realidad y la afición á las gigantescas tramoyas creadas por la fantasía y al recio y tumultuoso choque de las pasiones. Tanto la novela histórica como la antifrásticamente llamada de costumbres fueron entonces como vasta urdimbre de lances apurados, abigarradas fisonomías y castillos en el aire, cuyo único objeto consistía en agitar violentamente los nervios, la sangre y la curiosidad. Con tal de que la acción resultara *interesante*, haciendo asomar las lágrimas á los ojos, todo lo demás era accesorio ó inútil, así la consecuencia y verdad en los caracteres, como el análisis íntimo y las bellezas descriptivas.

Aparte de eso, en manos de Jorge Sand, Eugenio Sue y Victor Hugo degeneró la novela en obra de propaganda antisocial, tanto más segura en los resultados cuanto más veladas aparecían las intenciones. Las utopías del amor libre arrastraron á la autora de *Lelia* y *La condesa de Rudolstadt* hasta la apología del adulterio, hecha en tales formas y con tal pertinacia que escandalizó al mismísimo Proudhon; los ensueños so-

cialistas hallaron en *Los Misterios de París* y *Martín el Expósito* su programa y su defensa, y á esos escritos, más que á los de Cabet y Luis Blanc, debieron su difusión é increíble resonancia.

Así como en la Europa de la Edad Media reflejaron los libros de caballerías el idealismo casto y semiplatónico formado por el Evangelio y las antiguas tradiciones germánicas, así en la agitada superficie de la sociedad moderna, tan voluble en sus deseos, creencias y aspiraciones, fué la novela el vehículo de todos ellos. Fué idealista, pero con el idealismo propio de una época esclava de todos los placeres, que tendía á refinar las exigencias y las satisfacciones de la pasión; con el idealismo delirante que pugna por romper las barreras del pudor, de la virtud y la opinión pública, haciendo alarde de sus mismos desenfrenos. El paraíso encantado de la novela romántica no es ninguna Arcadia pastoril, ninguna isla como las de los poemas bretones, sino una metrópoli repleta de oro y deleites, donde se deslizara la vida sin el pie forzado del trabajo y del dolor.

Reconociendo la inconsciencia con que muchos sirvieron el propósito de los corifeos principales, no es posible negar el carácter deletéreo de esas ficciones absurdas, que batían en brecha los inmutables fundamentos de la moral y del orden.

En España, más acaso que en otras naciones, participaron de tal inconsciencia no pocos imitadores de los novelistas transpirenaicos, por ejemplo, la ilustre autora de *Sab*, *Guatimozín* y *Espatolino*, Doña Gertrudis Gómez de Avellaneda, menos afortunada rival de Dumas que de Víctor Hugo y Lamartine. Porque Dumas fué en la novela uno de sus principales modelos, y hasta cierto punto también la soñadora madama de Dûdevant, con cuya ardiente complexión tantos puntos de contacto tenía la suya, á pesar de las hondas diferencias que entre ambas establecían sus respectivos

principios morales y religiosos. Contenida por los que siempre acató, se notan, sin embargo, en la Avellaneda un desbordamiento de pasiones y una exaltación ardiente y continua, debidos en parte á las influencias románticas, y en parte á las condiciones del sexo y quizá también á las del país en que vino al mundo y pasó los años de su infancia.

Con rigor justificado excluyó de sus *Obras literarias* [1] las novelas *Sab* y *Guatimozín*, que, áun perteneciendo la una al género de costumbres y la otra al histórico, guardan cierta analogía en el argumento y la intención. *Sab* brotó con la esplendidez de las plantas tropicales á los irresistibles ardores del sol americano, y quizá envuelve una protesta contra la esclavitud, menos afortunada, no menos calurosa, que la de Enriqueta Beecher Stowe en *La cabaña del tío Tom*. La Avellaneda no se ciñe á exigir el pan y el buen tratamiento del esclavo, sino que también pedía, según parece, la igualdad de derechos y consideraciones sociales. Sab es un carácter excepcionalmente generoso, enamorado de una mujer á quien jamás podrá llamar suya, y á la que, sin embargo, quiere hacer feliz á costa de sacrificios heroicos, sin exceptuar el de la vida.

En *Guatimozín* [2], reina un entusiasmo sin límites hacía el héroe, entusiasmo distinto del de los enciclopedistas del siglo XVIII, que intentaron manchar con el borrón de la calumnia la gloria de nuestros conquistadores.

El *Espatolino* [3], engendrado por el impresionable temperamento de la mujer y al calor de malsanas lec-

---

Los tomos IV y V comprenden las siguentes narraciones: *El artista burquero ó los cuatro cinco de Junio*, *Espatolino*, *Dolores*, *La velada del helecho*, *La bella Toda*, *La montaña maldita*, *La flor del ángel*, *La ondina del lago azul*, *La dama de Amboto*, *Una anécdota de la vida de Cortés*, *El aura blanca*, *La baronesa de Youx* y *El cacique de Turmequé*.

[2] Madrid, 1846.

[3] Publicado por vez primera en *El Laberinto*.

turas, deja entrever ciertas tendencias á la rehabilitación de la culpa por el amor, junto con el embozado ataque á la justicia humana, á la manera de los novelistas franceses. El temible bandido romano interesa á la postre como Carlos Moor, como los héroes de Byron; pero no sabiéndose sustraer la autora, en ésta y en otras novelas suyas, á las preocupaciones y gustos dominantes, llegó por lo menos á modificarlos, prestándoles un sello de originalidad que no consiguen todos los imitadores.

Espatolino se lanza á una vida de terribles aventuras porque la sociedad ha pisoteado sus afecciones, hiriéndole en su amor filial y negándose á rehabilitar el honor de una hermana á quien, para más sangrienta ironía, se lo arrebató un falso amigo. Aumentan los motivos de disculpa y de simpatía hacia el desventurado criminal con el cariño que profesa á la angelical Anunciata, con la generosidad que manifiesta en solemnes ocasiones, ya exponiendo su vida para salvar la de su compañero Pietro Biollecare, ya negándose á aceptar el indulto, que desea ardientemente, por no hacerse reo de una traición y una bajeza, y con el repulsívo aspecto de otros infames *decentes* que intervienen en la acción, como el esbirro Angelo Rotari, causante de la captura de Espatolino. Yo no sé si la impenitencia en que éste muere sería un castigo en la intención de la novelista, la cual, en todo caso, debió haber suavizado los tonos de misantropía y pesimismo dominantes en la obra, y contenido la impetuosidad lírica con que habla por boca de los personajes.

Sus novelitas y leyendas en prosa se distinguen también por el idealismo vaporoso, que unas veces las envuelve en suaves y delicadas tintas, otras en la cerrazón espesa de las brumas septentrionales, aunque casi siempre los asuntos están tomados de la tradición. *La flor del ángel*, *La ondina del lago azul*, *La montaña maldita*, etc., se sujetan á un mismo procedimiento,

accidentalmente modificado, trasladándonos con sus fantásticas visiones á los encantados mundos de la fábula, el simbolismo y la mitología.

No está desmentido el carácter de D. Nicomedes Pastor Díaz como escritor y como poeta en la serie de cuadros que intituló *De Villahermosa á la China*, [1] y que en pleno año de 1858 conservan las huellas del más auténtico romanticismo. El movimiento de la acción es casi nulo; el fondo sobre que se desenvuelve desvanecido é impalpable como un sueño; los personajes puros espíritus atormentados por el rozamiento de la terrena envoltura, mientras el estilo rebosa de exquisitas y refinadas elegancias y vuela con rapidez fulmínea.

Desde el palacio de Villahermosa hasta el Valle-de-Flores, el autor va reproduciendo el mismo panorama con diversidad de apariencias. Una conversación de Javier con Sofía, entre los rumores y el torbellino de un baile de máscaras, engendra en la heroína la más ardiente pasión hacia el ídolo imposible que huye de su vista como un meteoro, hacia el hombre singular tan señalado hasta entonces por sus conquistas amorosas y su autoridad entre los bohemios de Madrid, como célebre después por su ejemplarísima conducta y su caridad sublime. Javier ha causado ya la infelicidad de Irene, que penetra en las soledades del claustro para buscar en Dios el reposo que le negó el mundo; una entrevista con su antiguo amante reaviva el fuego oculto entre cenizas, pero que no consigue abrasar la obra de santos propósitos levantada por ambos á costa de inmensos dolores. Sus aunados esfuerzos arrancan paulatinamente los recuerdos fantásticos con que violentaba al alma de Sofía la misteriosa sombra de Javier.

---

[1] *De Villahermosa á la China. Coloquios de la vida íntima, por D. Nicomedes Pastor Díaz*. Madrid, 1858. Diez años antes se había publicado en *La Patria* la primera parte de las cuatro que componen el libro.

El que ella había soñado para esposo se convierte en su providencia, le devuelve el perdido sentimiento de la realidad, y, sacerdote del Altísimo, enlaza á la joven con Enrique, el amante desdeñado, y proporciona al matrimonio algo de la dicha suprema á que por rumbos contrarios aspiraban. Javier halla la suya en el martirio, que corona sus fatigas por la propagación del Evangelio en el Oriente.

La sinceridad con que aparecen sentidas y reflejadas las pasiones de los personajes por el corazón del autor, redimen los defectos de la novela, que si por un instante recuerda á *La nueva Heloísa* y al *Werther* con sus hijuelas el *René* y el *Obermann*, contrasta por otro el amargo fruto de la misantropía y el aislamiento orgulloso con las flores de la fe cristiana. Nueva y sorprendente contradicción: á pesar de todas sus exaltaciones idealistas y vaguedades sin contorno, *De Villahermosa á la China* figura como uno de los primeros ensayos de la novela psicológica en España.

Aunque no por sus merecimientos, hay que mencionar aquí por su extraordinario renombre al tétrico y desequilibrado Ayguals de Izco, [1] á quien saludaban en otros días como restaurador de la novela española, no sólo los improvisados críticos de Madrid, sino el celebérrimo Sue y el libretista del *Nabuco*, Temístocles Solera. Hombre de no escasa lectura, de ideas firmes y volcánicas, y de tan perverso gusto como no es posible imaginar, creyó buenamente á sus encomiadores, dándose á elaborar gruesos volúmenes atestados de los elixires que por entonces trastornaban las cabezas de la juventud, y constituyéndose en abogado de la clase proletaria.

Hasta tal punto es visible, predominante y absurda en las novelas de Ayguals la nota docente; de tal modo

---

[1] *María ó la hija de un jornalero*, *La marquesa de Bellaflor*, *Pobres y ricos ó la bruja de Madrid*, etc.

se traduce en declamaciones huecas y sin seso, que casi no merece su autor el nombre de artista ni aun de ínfimo grado, sino más bien el de impertinente pedagogo, eco de ajenas teorías. ¡Y si al fin supiese reproducirlas con arte y originalidad! Pero tan infeliz resulta en el desempeño, que á veces demuestra lo contrario de lo que pretende. Hay que advertir, en obsequio á la imparcialidad, que Ayguals no patrocina directamente las paradojas comunistas, ni suscribe á las horrendas afirmaciones de Proudhon, sino que se mantiene en los límites del panfilismo humanitario con puntas de irreligiosidad, y más aún de insipiencia teratológica.

Mejor intencionado que Ayguals y con menos ineptitud para el género, también se consagró Antonio Flores á la imitación de Sue, logrando con su novela *Fe, Esperanza y Caridad* una boga que no le valieron sus cuadros de costumbres [1]. Al ver que tanto se agradaba el público de lo maravilloso, aunque á la vez resultara absurdo é incoherente, sólo puso cuidado en tejer una de esas fábulas en que se pierde de vista el hilo de la narración, y ocultándose el desenlace entre sombras y encrucijadas, se corre en busca de él con solicitud afanosa. Escenas de presidio, súbitos cambios de decoración, el crimen revuelto con la virtud, y la prostitución con la inocencia, tipos exageradamente odiosos y figuras llenas de pureza é idealismo; todo se une aquí para formar un conjunto á que cualquier otro nombre vendría mejor que el de novela de costumbres. Una sociedad así no ha existido nunca en el mundo, y es por lo menos tan imaginaria como la de los libros caballerescos.

Ya notaron muchos críticos la relación íntima que guarda *Fe, Esperanza y Caridad* con *Los misterios*

---

[1] *Fe, Esperanza y Caridad*, tercera edición ilustrada. Madrid, 1852.

de París; y en efecto, sólo discrepan las dos obras en el planteamiento del problema social, pecado de que preservó á Flores su buen instinto. Lo mismo el cura ó demonio en carne apellidado El Duende, que Cabezota y el Bizco y la Duquesa de Mont-Marsán, recuerdan desde luego otros personajes de Sue, con la diferencia de que éste, revolviendo las heces del estercolero moral cuya imagen quiso presentarnos, no se aparta tanto de la realidad como su imitador. La historia de Adelaida sobre todo, punto céntrico sobre el que se mueve la novela, parece en lo informal y misteriosa un cuento para entretener á niños.

Gracias que la vena satírica de Flores acertó á emplearse con fortuna en el discurso de la obra, bosquejando figurones como Trifón y Crispina, y cuadros al aire libre que disminuyen la aterradora lobreguez del conjunto. Por eso y por la relativa cultura del estilo, tan rara en aquellos días, es *Fe, Esperanza y Caridad* de lo más estimable que produjo entre nosotros el prurito de la novela romántica.

Ahora describiré otra serie no más feliz de novelistas, en que se advierte la influencia transpirenaica, pero no la de un autor determinado y único: cultivadores del género histórico y del de costumbres sin ideal fijo, sin carácter y sin fisonomía.

Es uno de ellos D. Francisco J. de Orellana (1820-1891), el autor de *La Perla del Turia*, *La Reina loca de amor*, *Gontrán el Bastardo*, *Isabel I*, *Quevedo*, *Cristóbal Colón* y *Los pecados capitales*, novela ésta última contraria por su espíritu á la que Eugenio Sue tituló del mismo modo. Las de D. Manuel Ibo Alfaro suelen distinguirse por el sentimentalismo que estaba de moda en el período en que se publicaron. A él pertenece también una de D. Fermín Gonzalo Morón, hombre docto y medianamente versado en cuestiones críticas, pero desdichadísimo como novelista. Su obra *El cura de aldea*, que no debe confundirse

con otras más conocidas y del mismo título, fué condenada por varios Obispos, aunque el autor pasaba como partidario del moderantismo católico, y por eso tuvo la efímera notoriedad de las discusiones periodísticas.

Muchos habrá sin duda que no sepan si escribió novelas el erudito bibliófilo D. Vicente Barrantes (1829-1898), quien sin embargo, fué autor de *Juan de Padilla*, *La viuda de Padilla* y *Siempre tarde*, frutos de sus juveniles ocios, allá cuando militaba entre los más celosos defensores del *progreso* y colaboraba en *Las Novedades* y el *Semanario* junto con el célebre Fernandez de los Ríos. La distancia que media entre esas obras, aunque defectuosas, y las de muchos otros autores de aquellos días, es la que separa siempre lo que se escribe sin vocación pero á conciencia, y lo que ataca los fueros del sentido común.

No sé cuántos volúmenes formarian las historietas publicadas por D. Ramón de Navarrete *(Asmodeo)* en periódicos y revistas, si fuesen á reunirse todas en colección. Narrador fácil y sentimental, pero nimiamente difuso, si agrada por su melancólica ternura, es á costa del argumento, trivial de puro sencillo, y de la verdad y consecuencia en los caracteres. *Una historia de lágrimas*, inserta hace algunos años en *La Ilustración Española*, figura entre las más geniales y simpáticas narraciones que brotaron de su pluma, sobre todo por la virginal representación de la protagonista; pero tampoco está exenta de esos lunares que no desaparecen con el esmero y la lima. De cualquier manera, hizo bien Navarrete en pintar cuadros reducidos y ligeros, donde son sus caídas menos visibles y trascendentales.

Mediando y todo un período de cuarenta y siete años emtre la primera y la última novela de Navarrete (1843-1890), podría suponerse sin inverosimilitud que *El duque de Alcira* se concibió y escribió en los tiempos

del romanticismo, pues sólo entonces se inventaban personajes que sacrificaran, al casarse, el afecto á la compasión, y que, después de descerrajar un tiro á una mujer, fuesen defendidos ante los tribunales por la víctima, uniéndose después con ella por el santo vínculo del matrimonio.

Entre las novelas de D. Manel Juan Diana hay una premiada con mención honorífica por la Academia Española, y cuyo título es *La calle de la Amargura;* pero la modesta fama del autor va unida, más bien que á sus ensayos de este género, á sus apreciables comedias y á un libro sobre *Capitanes ilustres*.

Del poeta Antonio Hurtado, cuyas brillantes leyendas en verso y cuyos dramas se juzgarán en otros lugares, conservamos tres ó cuatro novelas, que representan el término medio ó de transición que enlaza las de nuestros días con las del tipo verdaderamente romántico, tal como lo hemos podido columbrar en medio de sus interrupciones y desigualdades. Amigo de lo sorprendente y extraño, mas no de lo inverosímil; cuidadoso de la belleza en las formas hasta rayar en intemperante, no cifra tampoco en el enredo el interés de la narración. En la que lleva por epígrafe *Cosas del mundo*, [1] publicada en *El Español*, y después en volumen aparte, puede verse la naturaleza de ese procedimiento ecléctico, con sus evidentes deficiencias. Las aventuras de amor y las infamias sin número que se entretejen en la fábula, dejan atrás á las del naturalismo francés contemporáneo, salvo en la crudeza de la expresión, y se acomodan á un criterio tan pesimista como el de Zola, con la particularidad de que los personajes y las costumbres están tomados de la alta sociedad. Así y todo, hay páginas en el libro que por

---

[1] *Cosas del mundo*, novela de costumbres, por D. Antonio Hurtado, tercera edición. Madrid, 1850.

lo brillantes y sentidas nos recuerdan á Fernán Caballero. Sin fuerzas para sustraerse del todo al influjo de los procedimientos en boga, y anhelando por otra parte inspirarse en la realidad, el autor anda á tientas los primeros pasos de un camino inexplorado aún y lleno de dificultades que no le era dado vencer.

Fuerza es hablar ahora de la propaganda lamentable que se hizo durante muchos años en el terreno de la novela, y que, sostenida por la codicia de los editores, por la venalidad y la prostitución del ingenio y por la condescendencia de un público sin cultura, llevó á todas partes las heces del mal gusto y de la inmoralidad. No era bastante poner en perverso castellano, y al alcance de todas las fortunas, cuanto producían los autores parisienses [1]; sino que, para dar pábulo á la ignorancia y á las malas pasiones, para pervertir á la incauta juventud, imbuyéndola en los secretos del vicio y en los errores de la falsa historia, se pensó en dar otras formas á este negocio, en remedar servilmente el mercantilismo de las naciones vecinas, y en suplir con la estéril fecundidad del número la carencia absoluta de toda buena cualidad.

Entre los editores que especulaban con la avidez del público y la penuria de los escritores asalariados, descolló el inolvidable Urbano Manini, de cuyas oficinas salieron los libros por ensalmo. Los lectores [2] corrían parejas con los novelistas, aunque entre éstos hubo uno de ingenio grande y digno de mejor suerte, estragado por el mal ejemplo, y más aún por otro móvil no literario, por la necesidad.

---

[1] No hay una obra de Dumas y E. Sue, con ser tantas, que no se halle traducida, algunas cinco ó seis veces; de Jorge Sand, Féval y P. de Kock existen también numerosísimas ediciones más ó menos completas, y todos ellos, lo mismo que Montepin y muchos otros, siguen teniendo en España numerosos admiradoradores, que no lo son ciertamente por el mérito positivo de algunos de esos novelistas

[2] Es típica la carta que dirigió uno de ellos á *D. Victor Hugo*, asegurándole que le gustaba mucho una novela suya.

¿Qué ángel malo tentaría á D. Manuel Fernández y González [1] para hacerle entrar en esta empresa, donde arrojó por los suelos la modesta reputación de sus primeros días, á cambio de otra formada por artesanos, costureras y demás clases de la plebe iliteraria? Porque deben saber los que sin distingos le condenan, que escribió obras relativamente tan notables como *El cocinero de Su Majestad* y *Men Rodríguez de Sanabria*, con las que se mezclaron, para su desdicha, *Lucrecia Borgia*, *El collar del diablo*, *La maldición de Dios*, *Los desheredados*, *Los negreros* y el tan leído *Don Juan Tenorio*, para no citar todo el catálogo, que compite en extensión con el de Dumas, Lope de Vega y el Tostado. Quizá no ha producido España un autor tan popular y tan fecundo en todo el siglo XIX; quizá de nadie se ha hablado entre nosotros como de Fernández y González con muestras de estupefacción y de entusiasmo, que habrían sido hiperbólicas tratándose de Dante y Homero.

Hay quien le llama el Dumas español; y prescindiendo de la significación, grande ó pequeña, del elogio, no cabe desconocer que tienen los dos de común la fantasía desordenada y fecunda, la pasión por lo inverosímil, el menosprecio de la realidad, y la vena inagotable que se confunde, al extremarse, con el charlatanismo. Fernández y González escribía novelas por costumbre, por genialidad y por temperamento, pues algo tuvo de función orgánica en su monotonía y celeridad constante este modo de satisfacer pe-

---

[1] Nació en Sevilla el 6 de Enero de 1821. Estudió la carrera de Derecho en la Universidad de Granada; pero la literatura fué la ocupación de toda su vida y su único medio de subsistencia. En Madrid, donde residió muchos años y donde falleció el 6 de Enero de 1888, queda larga memoria de sus aventuras de bohemio empedernido, de su original manera de dictar simultáneamente varias obras en publicación, y de la fanfarronería, entre infantil y andaluza, con que á voz en cuello se proclamaba á sí mismo el más ilustre y el más modesto de todos los novelistas.

riódicamente, con determinado número de volúmenes, á la necesidad propia ó ajena. Si, en vez de adquirirla, hubiese seguido el rumbo que le marcaban sus primeros ensayos, enfrenando su natural impetuosidad para que no se desbordase sin fruto ni provecho, es probable que en él hubiera logrado España, ya que no un rival de Walter Scott, á lo menos otro imitador tan feliz como Navarro Villoslada. Juntos comenzaron su carrera de novelistas, adoptando después las direcciones más radicalmente opuestas que pueden imaginarse. Mientras que el uno reformaba con severidad los defectos de sus primeros días, madurando los planes, castigando el estilo é internándose más y más en el estudio de las figuras que hace intervenir en sus obras, iba el otro avezándose á los trabajos de pacotilla, sin corrección y sín gracia, hechos exclusivamente para alimento de la imaginación y la curiosidad.

De aquí la elección de sus argumentos, siempre complicados, fantasmagóricos y con tanta máquina como una epopeya, el descuido de la forma, y más aún del análisis psicológico, con un sinnúmero de defectos graves y leves, hijos de la precipitación desenfrenada. En el género histórico no busca ni por asomo el colorido local, sino sólo el atropellamiento y la confusión de las escenas, siempre recargadas de tintas obscuras y uniformes, en vez de la oportuna distribución que distingue á los buenos pintores, lo mismo en el lienzo que en el libro. Los crímenes, verdaderos ó falsos, de las antiguas crónicas, las aventuras de capa y espada, los temerosos cuentos nocturnos, las románticas tradiciones locales se transforman bajo su pluma en romanzones pesados, en libros de caballería no menos desatinados y monstruosos que los aludidos por Cervantes. El ingenio, el arte y la delicadeza se evaporan y dejan á su libertad, dueña del campo, ágil y alborotada como corcel de guerra, á la fantasía indócil,

engendradora de castillos en el aire y de otros mundos y otros seres nunca vistos por ojos humanos.

La novela de costumbres es también en manos de Fernández y González lo que en las de Dumas y Sue: materia conductora de electricidad para agitar el organismo con siniestras perspectivas, en las que alternan el presidiario, el bandido y los que llaman desheredados de la fortuna, con las mujeres de placer y demás heroínas localizadas en esta Arcadia del desorden. Nunca se deplorará bastante el que un ingenio tan robusto y flexible, con toda la exuberancia viciosa, pero rica y aprovechable, del Mediodía, se prostituyera hasta convertirse en heraldo de una falange semibárbara é inculta, que aún hoy sigue siendo un peligro constante para las letras y la moral, tan temible ó más que el periodismo callejero. Entre todos estos aprendices de novelistas, sólo debe llamarse malogrado á Fernández y González, porque sólo él pudo figurar con gloria en otra esfera más elevada, lo cual le hace tanto menos disculpable cuanto que no fué inconsciente su pecado, y sí de incalculables consecuencias, como estímulo y mal ejemplo propuesto constantemente á la imitación.

Figura á la cabeza de sus fervorosos secuaces don Enrique Pérez Escrich, (1829-1897) popular también, aunque menos y en el mismo sentido que Fernández y González, y ex-autor dramático que abandonó pronto su carrera. En el año 1858 se representó en Madrid su primer drama, cuyo éxito le alentó á beneficiar sus datos para una novela de costumbres que, como aquél, se intitula *El cura de aldea*. Publicada por el imprescindible Manini, es, sin embargo, bastante superior á las que solían brotar de las célebres oficinas. Pérez Escrih nos asegura que no tuvo otro dechado ni otro inspirador sino el Evangelio, afirmación que él mismo contradice desde las primeras páginas, de origen harto menos noble en el fondo y en la forma. Los personajes

en su mayoría se caen de buenos, sin que esta bondad pase nunca, ni á la narración, ni al lenguaje, pesada la una en su mayor parte y empedrado el otro de licencias inadmisibles. Las escenas, de puro vulgares salvan el escollo del idealismo; pero, exceptuando unas pocas que resisten á la torpeza de la ejecución, todo lo restante es de fatigosa lectura. No sufre tampoco un análisis minucioso la moralidad de *El cura de aldea*, pese á las declaraciones de su autor y á sus inocentes apariencias; y si no, dígalo la beatífica tranquilidad con que acepta un duelo el simpático joven descrito en el decurso de la obra como encarnación de la virtud y la religiosidad. Si á esto se añaden la ausencia de atractivos literarios y aquel insufrible tiroteo de frases cortadas y sentenciosas que parecen versillos del Coran, se comprenderá bien el valor de *El cura de aldea*, áun sin introducirnos más allá de la superficie, porque tampoco es necesario.

El Mártir del Gólgota, obra del mismo autor, ha cundido profusamente entre cierta parte del público devoto. Amasijo de tradiciones, ya poéticas, ya vulgares, entre las cuales se destaca la indestructible grandiosidad del objeto, afeado con toda clase de adornos pegadizos: eso viene á ser en el fondo la asendereada novela; y en cuanto á la forma, un eco débil y confuso de las melopeas de Chateaubriand y Lamartine. No parece sino que Palestina es una provincia española, y los lances aquellos ocurridos en nuestros días, según entra y sale el novelista por donde quiera con imperturbable desembarazo. Quédense para engrosar catálogos de bibliografía las demás obras de Pérez Escrich, cortadas por el mismo patrón, tales como *La calumnia*, *La comedia del amor*, *La mujer adúltera*, *La esposa mártir* y *Las obras de misericordia*.

También escribió muchísimo y estuvo en gran predicamento D. Ramón Ortega y Frías, que en cuestión de horrores y de sangre excedió á la mayor parte de

sus colegas, y fué una especie de Echegaray embrionario, sin ninguna de sus buenas condiciones. *El diablo en Palacio*, *Las víctimas del amor (estudio del corazón humano*, dice el título), *Abelardo y Heloísa*, *Una gota de sangre*, *El tribunal de la sangre*... todo parece que la destila; por donde quiera andan sueltos trasgos, duendes y vampiros en las páginas de este imitador desdichadísimo de Ana Radcliffe, de Lewis y D'Arlincourt. Sólo debemos añadir, para vergüenza nuestra, que hace pocos años alternaban las ediciones de Ortega y Frías (ilustradas por cierto) con las de Pereda y Galdós.

De D. Torcuato Tárrago y Mateos, luminar también de la novela española por el estilo de los anteriores, se venden en las librerías *Carlos IV el Bondadoso*, *Los huracanes de la vida* y otras (pasan de ciento) no menos merecedoras de omisión en un libro de crítica literaria.

Julio Nombela escribía con un poco de corrección y soltura, y valió más como escritor ameno ó satírico, que no para cultivar la novela, aunque ha dejado bastantes con ese nombre, unas formando la serie de *La historia en acción*, otras sueltas y con su correspondiente tesis práctica *(La mujer muerta en vida*, *El hijo natural*, *El amor propio*, etc.).

La Inquisición, coco de imaginaciones calenturientas desde que se popularizaron los desatinos del apóstata Llorente, fué el elemento obligado de las novelas pseudo-históricas más leídas en España. A las enumeradas antes de ahora puede añadirse la de Florencio Luis Parreño, *La Inquisición y el Rey*, que se comenzó á publicar por entregas en 1861, y á la que siguieron otras del mismo autor y de análogo carácter.

De intento he reservado para terminar este capítulo la larga y no gloriosa serie de escritoras, más ó menos consagradas á la imitación y al cultivo de un género que tanto se adapta á las fogosidades y los arrebatos

del sentimentalismo femenino. La mujer fué la principal causa de que se difundiesen estas lecturas, lo mismo devorándolas con insaciable curiosidad, que produciéndolas en la forma que se lo permitía la escasez de su cultura literaria. Casi todas las escritoras de que voy á hablar se contentan con las bellezas superficiales, hijas de la fantasía ó de la pasión, no siempre expresada con sinceridad, y desdeñan el estudio del corazón humano y la difícil sencillez de los grandes modelos.

Citaré en primer término á Doña María del Pilar Sinués (1835-1893), de cuya incansable actividad son fruto: *Rosa* [1], *La dama elegante*, *El lazo de flores*, *El alma enferma*, *Fausta Sorel*, *El martirio sin gloria*, *Una herencia trágica*, *A río revuelto*, *La gitana*, *Hija, esposa y madre*, y *Un nido de palomas*, *Morir sola*, etc. Inferior á Mad. de Dûdevant en la brillantez de la forma, y á Fernán Caballero en la pintura de las costumbres, no acertó la Sinués á salir de un círculo muy reducido, donde los afectos pierden su natural entereza, cargándose de innecesarias y melindrosas suavidades, que fácilmente degeneran en sensiblería. Más que imitadora de los románticos, parece serlo de la trasnochada generación de novelistas que florecieron á fines del pasado siglo y principios del presente, sobre todo de Mad. Cottin, á quien ha consagrado una de sus obras. La Sinués debía de confiar mucho en el poder del arte docente, según es la devoción que le mostraba; pero su moral es bastante laxa y propende á colocar el heroísmo de la virtud en la obediencia á las inclinaciones del espíritu, á veces tan peligrosas y extraviadas.

Alguna hay agradable y regular entre las novelas de Angela Grassi (*El copo de nieve* y *Las riquezas del*

---

[1] Se publicó en 1854.

alma), distinguida por la Academia Española con mención honorífica en uno de sus certámenes. Doña Faustina Sáez de Melgar escribió *La pastora del Guadiela*, *El ángel de Valdereal* y *Aniana ó la quinta de Peralta* con su continuación *Amar después de la muerte* [1].

---

[1] Podría tejer una lista interminable de autoras de novelas no mencionadas en el texto, entre las cuales recordaré á Carolina Coronado (*La Sigea*, *Jarilla*, *Paquita*, *La luz del Tajo*, *Adoración*), Enriqueta Lozano (*Lágrimas del corazón*, *Consuelo*, *El noble y el mendigo*, *Delirios de la ambición*, *Buena hija y buena esposa*, etc.), Rosalía Castro de Murguía (*El caballero de las botas azules*, *El primer loco*) y Catalina Macpherson (*El hilo del destino*, *Magdalena*, *Isabel ó la lucha del corazón*). Han escrito en época más reciente, pero sin romper los antiguos moldes, Patrocinio de Biedma (*El odio de una mujer*, etc.), Matilde Cherner, con el pseudónimo de *Rafael Luna* (*Ocaso y aurora*, etc.), Teresa Arróniz (*Inés de Villamor*, etc.), Joaquina G. Balmaseda, Julia Asensi y otras muchas.

CAPÍTULO XX

LA CRÍTICA LITERARIA EN ESTE PERÍODO

La crítica literaria en el primer tercio del siglo XIX.—Quintana y don Dionisio Solís.—El Abate Marchena y sus *Lecciones de Filosofía Moral y Elocuencia*.—Los preceptistas (Hermosilla y Martínez de la Rosa).—Los críticos de la escuela sevillana (Lista, Reinoso y Mármol).—D. José de la Revilla, D. Pedro M. de Olive y D. Bartolomé J. Gallardo.—Las polémicas de Bohl de Faber sobre el Teatro nacional.—Tendencias eclécticas y reformistas (Silvela, Burgos, García Suelto, Clemencín, Hugalde, etc.).—Estudios de D. Agustín Durán sobre el Teatro español y el Romancero.

A pesar del ahinco con que trabajaron en la segunda mitad del siglo XVIII algunas inteligencias superiores por renovar la Estética y la preceptiva literaria; á pesar de que las *Investigaciones filosóficas sobre la belleza ideal*, del P. Arteaga, y los *Discursos* sobre la tragedia y la comedia griegas, del abate Estala, encierran un fondo sanamente revolucionario que no eran capaces de entender los serviles preceptistas franceses, murieron ahogadas por la indiferencia universal aquellas voces generosas, y quedó reservado por largo tiempo el dominio sobre la enseñanza á las indigestas traduciones é imitaciones de los Manuales clásicos extranjeros, como la Retórica, grande y chica, de Hugo Blair, y los *Principios filosóficos de literatura*, de Bat-

teux. Amén de éstas leían los más doctos las obras de La Harpe, Marmontel, Lemercier, etc.

Hubo un insigne poeta, á quien la lucidez de su propio ingenio, el espíritu patriótico, y el estudio de los modelos castellanos de los siglos XVI y XVII, hicieron abrir los ojos al resplandor de las nuevas teorías que en breve renovaron el arte en toda Europa, pero sin decidirle á romper con la tradición de Boileau y Voltaire, cuyos caprichos le habían enseñado á venerar religiosamente. «Quintana, dice el señor Menéndez y Pelayo, [1] se dió á conocer desde muy temprano como crítico. Para estudiarle en tal concepto no basta el tomo llamado con inexactitud *Obras completas*, que él mismo formó para la *Biblioteca* de Rivadeneira. Sólo dos de los opúsculos de su mocedad figuran en ella, y ambos enteramente refundidos: la *Vida de Cervantes*, escrita para una edición del *Quijote* que hizo la Imprenta Real en 1797, y la *Introducción histórica á la Colección de poesías castellanas*, impresa en 1807, y adicionada luego con otro volumen y con importantes notas críticas en 1830. Pero fueron muchos más en número los estudios juveniles de Quintana, y para conocerle plenamente hay que acudir á los tomos XIV, XVI y XVIII de *Colección de poetas castellanos*, de D. Ramón Fernández (Estala), que contienen prólogos de Quintana á la *Conquista de la Bética*, de Juan de la Cueva, á los *Romanceros y Cancioneros españoles*, á *Francisco de Rioja y otros poetas andaluces*, y sobre todo recorrer despacio la colección de las *Variedades de Ciencias, Literatura y Artes*, importante revista que comenzaron á publicar Quintana y sus amigos en 1803, y que duró hasta 1805. Todos estos escritos son sensatos, discretos, ingeniosos; arguyen fino discernimiento y verdadero gusto; pero no

---

[1] *Historia de las ideas estéticas en España*, tomo III, vol. II, páginas 215 y siguientes.

se trasluce en ninguno de ellos el menor conato de independencia romántica... Quintana no ahonda mucho en el espíritu de Cervantes; pero en su parte externa nadie ha elogiado mejor «aquel poema divino, á cuya ejecución presidieron las gracias y las musas.» Ha juzgado bien á Corneille, pero sacrificando demasiado á Guillén de Castro... En la controversia que sostuvo con Blanco sobre el Cristianismo como elemento poético, indudablemente lleva Quintana la peor parte, cegado por la falsa doctrina de Boileau, y más todavía por sus propias preocupaciones antirreligiosas.»

Pone también Menéndez y Pelayo entre los méritos de Quintana el haber sido el primer colector de romances, aunque advirtiendo que no son los verdaderamente épicos y primitivos los que figuran en estas *Poesías escogidas de nuestros Cancioneros y Romanceros antiguos*. La división de la obra (en *Cancionero*, *Romances moriscos*, *Romances pastoriles*, *Romances heroicos*, *Romances cortos y letrillas*, *Romances jocosos*, y como apéndice los del Príncipe de Esquilache) y algunas frases de la Introducción en que nadie ha hecho alto, como aquello de que los romances heroicos son para el crítico «los más endebles, menos originales y expresivos,» «sin embargo, añade, de que se ven cosas excelentes en los del Cid y en los caballerescos;» la circunstancia de referirse los elogios al género tal como se cultivó por los poetas eruditos desde el siglo XVI, y el escaso cuidado que puso Quintana en la fidelidad de la reimpresión, amenguan considerablemente el valor de algunas declaraciones en pro de la poesía popular. En cambio censura con acierto y energía el servilismo á que se sometieron los poetas españoles del siglo XVI respecto de sus modelos latinos é italianos; y después de asegurar que los romances *fueron propiamente nuestra poesía lírica*, continúa: «En ellos empleaba la música sus acentos: ellos eran los que se

oían en los estrados, y por las calles en el silencio de la noche, al són del arpa ó la vihuela: ellos servían de incentivo á los amores, y tal vez de flechas á la sátira y la venganza: pintaban felizmente las costumbres moriscas ó las pastoriles, y conservaban también la memoria del Cid y otros héroes señalados.»

Al mismo tiempo que con sus soberbias odas se colocaba Quintana á la cabeza de todos los líricos españoles de su época, reunía con excelente criterio una colección de *Poesías selectas castellanas*, desde Juan de Mena hasta el siglo XVIII, que publicó en 1807; adicionándola después con la segunda y la tercera parte, que comprenden los poetas del siglo XVIII y la *Musa épica, ó Colección de los trozos mejores de nuestros poemas heroicos*. No hay que atender á las deficiencias y omisiones, que hoy podrían llenarse á muy poca costa, sino más bien á la superioridad incontestable de la crítica de Quintana sobre la de sus predecesores y contemporáneos, al espíritu sereno é imparcial con que, en medio de disculpables predilecciones, aquilata el valor y la significación respectiva de cada poeta; y á las novedades felices que, no por haber llegado á ser comunes, dejan de acreditar el origen de donde proceden. Cúlpese á Quintana de desdén hacia los venerables monumentos de la Edad Media, cuyas asperezas de forma eran repulsivas á su temperamento cultísimo, y cuyo estudio apenas se había iniciado en España; táchense de mezquinos los elogios que á duras penas tributa á los poetas castellanos anteriores á Herrera, principalmente á Fr. Luis de León, en cambio de la idolatría que muestra hacia el fundador de la escuela sevillana, hácia Meléndez y Cienfuegos: siempre será cierto que nadie antes de Quintana abrazó como él en una ojeada sintética la historia de la poesía española; que su fallo vino á rehabilitar definitivamente algunas reputaciones obscurecidas como la de Balbuena, y más aún la del P. Hojeda, por ser

extraordinariamente raros los ejemplares de la primera edición de *La Cristiada*, y que en perfección de estilo Quintana fijó el propio de la crítica, grabando en el suyo el sello de la elevada nobleza y la expresiva sobriedad.

Ya he juzgado como poeta lírico y dramático á Don Dionisio Solís, quien poseyó al propio tiempo conocimientos no vulgares de la literatura española y las extranjeras, aliados con una independencia atrevida de opiniones de que alardea en un curioso prólogo á su traducción de la tragedia *Orestes*, de Alfieri [1]. No he de reproducir los sustanciosos párrafos transcritos ya por el Sr. Menéndez y Pelayo [2]; y aunque me parece exagerado el comparar las aseveraciones del modesto traductor con las que hizo Víctor Hugo al frente de las *Orientales* y del *Cromwell*, no dejo de admirar el atrevimiento de quien estampaba frases como ésta: «Las máximas absolutas, á no ser en las ciencias abstractas, son en las demás cosas erróneas y falibles; el preceptista ó crítico que identifica los términos de un arte con los de su propia capacidad, y se instituye árbitro de la posibilidad de las cosas, incurre é induce á los demás en un error funesto á la perfección de aquel arte.» Pero Solís no hizo la aplicación de tan levantados principios; adoraba en la tragedia al modo de Alfieri, é imitando á éste creía llegar á la regeneración del Teatro español para confundir, añade, á «los que no conocen de él sino los delirios en que abunda y que, con dolor nuestro, nos es necesario confesar.» La alusión parece dirigida contra la escuela de Lope, é inspirada en las ideas de Signorelli y los Moratines. También se queja Solís «de nuestras monótonas y trabajosas asonancias;» es decir, las del romance endecasílabo, cuyo uso exclusivo fué canon inviolable para casi todos los autores de

---

[1] Madrid, 1819.
[2] Obra citada, vol. II del tomo III, páginas 249 y siguientes.

tragedias, no quebrantado ni áun por el que así denunciaba sus inconvenientes.

Con sus vacilaciones y caídas aparecen Quintana y Solís muy grandes si por un momento se los compara con el abate apóstata que en 1820, y con el título de *Lecciones de Filosofía moral y Elocuencia*, imprimía en Burdeos una antología de escritores castellanos, acompañada de un enfático discurso preliminar en que se refleja el atrasado volterianismo de Morellet, Ginguené, J. M. Chenier y los demás encarnizados enemigos de Chateaubriand. El abate Marchena se ensaña con el autor del *Genio del Cristianismo* y de *Los mártires*, desconoce ó afecta desconocer los abrumadores cargos de la crítica alemana contra los modelos del siglo de Luis XIV, y se contradice al calificar de antipoética, espiritual y abstracta á la religión de sus mayores, conviniendo, por otra parte, en que «es la sublimidad el alma de la poesia lírica, y por eso ningun sistema religioso tanto como el del Cristianismo con ella se aviene.» La impiedad de Marchena le dictó verdaderas monstruosidades, que mueven menos á indignación que á lástima, para rebajar la excelsitud incomparable de los místicos españoles, aunque admirase á Fr. Luis de León y á Granada con un entusiasmo sin límites. Es hermoso, dejando aparte la afectación del estilo y prescindiendo de algunas inexactitudes, el paralelo que entre ambos establece: «...entre los clásicos franceses, el que más á Granada se asemeja es Bossuet, como Masillon al maestro León... El idioma en el maestro León es más terso y más candente; en Fr. Luis de Granada más osado y más vigoroso. En aquél hace más el buen tino y el acendrado gusto; en éste campea el alto ingenio y la vasta imaginación. La inteligencia del primero es más valiente, la razón del segundo es más fuerte, más consiguiente y más metódica. Granada arrastra con su elocuencia, cual desatado raudal sin márgenes ni vallas. León, semejante á un purísimo y caudaloso

río que por amenos prados se desliza, plácidamente nos lleva adonde van sus corrientes. El robusto estilo del primero linda á veces con la aspereza; la blandura del segundo nunca degenera en afeminada molicie. La pluma del maestro Granada corría más suelta por las pinturas tremendas de las venganzas de la justicia divina, de la fealdad del pecado, de las grandezas de Dios, de la nada del ser humano; la del maestro León se complacía en celebrar las misericordias de la redención, el infatigable afán del buen Pastor, el cariño del Padre universal, la mansedumbre del Príncipe de Paz, la benignidad del Rey del siglo futuro... Ambos se granjean el respeto de los lectores; pero mezclado con cierto involuntario temor el primero, con cariñoso afecto el segundo...» Rasgos como éste hacen más negro y desolador el abismo intelectual y moral en que yacía sumida la inteligencia de Marchena, cuyas preocupaciones pseudo-clásicas apenas tenían igual entre nosotros, por ser aquí indígena el espíritu de libertad en el arte.

No igualó al famoso abate de Utrera, en el fanatismo por las reglas y la represión tiránica, el mismísimo autor del *Arte de hablar en prosa y en verso*, D. José Gómez Hermosilla (1771-1837), el genuino representante de la intolerancia, á quien pudiera tomarse por enemigo personal de Lope de Vega y de Balbuena; excelente gramático y apreciable traductor de *La Iliada*, pero infelicísimo guía de una generación de dómines pedantes, que invadió las aulas de Retórica y cuya influencia no ha desaparecido totalmente. Hermosilla, que colaboró en *El Censor* con Lista y don Javier de Burgos, no quiso imitarlos en la amplitud y tolerancia de ideas, pues para él no existía otra verdad artística que la contenida en Aristóteles, Horacio y Boileau. Discípulo y adorador fervoroso de Moratín, el hijo, cuyas obras todas consideraba como dechados; hombre que teórica y prácticamente confundía la per-

fección con la carencia de defectos, contra lo que había enseñado muy cuerdamente el mismo autor de *El sí de las niñas;* cabeza insegura atestada de libros como una biblioteca, pero sin iniciativa ni gusto propios, Hermosilla nos dejó en el *Arte de hablar* un conjunto antitético, de observación fina y acertada en lo que es análisis prolijo de minucias, y de insufrible y pedagógica severidad en cuanto á los principios doctrinales [1].

Cosa parecida y aún peor cabe decir del *Juicio crítico de los principales poetas españoles de la última era*, obra póstuma de Hermosilla que publicó Salvá [2] desautorizándola, y de que dió buena cuenta D. Juan Nicasio Gallego en un gracioso *Diálogo crítico* entre el autor y el editor, valiéndose de tal recurso para desagraviar á los manes de Meléndez y á su escuela, que tan malparados quedaban en el libro del difunto preceptista. En cambio, las ditirámbicas hipérboles con que Hermosilla encomió aquí, y en un apéndice al *Arte de hablar*, todas las producciones de Moratín, han sido acaso contraproducentes para la gloria del ídolo, que no necesitaba tampoco de las injusticias perpetradas por su panegirista.

El *Arte Poética* de Martínez de la Rosa ha compartido por mucho tiempo con el *Arte de hablar* los dominios de la preceptiva y la educación literaria de la juventud española. No es tan seco y adusto en las formas el código del poeta granadino como el de Hermosilla, y áun debe añadirse que los versos en que van expresadas las reglas de la poesía corren, de ordina-

---

[1] La primera edición del *Arte de hablar en prosa y verso (Madrid, 1826*, dos tomos en 8.° mayor) logró mucha aceptación. Fué reimpresa la obra en Madrid (1839) y en París dos veces, una por D. Vicente Salvá (1842) y otra por D. Pedro Martínez López, quien combate con feroz ensañamiento las atenuaciones con que Salvá templó el dogmatismo de Hermosilla.

[2] Valencia, 1842.

rio, fáciles y numerosos, grabándose espontáneamente en la memoria, y ofreciendo á la contemplación cuadros animados y placenteros; pero muy poco ó nada dicen las máximas de Estética que el autor procura inculcar y las de composición sobre los distintos géneros. En cuanto al dramático es intransigente al imponer la ley de las unidades, expresada con llaneza casi prosaica:

Una, grande, completa, interesante
La acción trágica sea
....
Si al ingenio y al arte dable fuere,
Dure la acción del drama el tiempo mismo
Que á ella presente el público estuviere;
Mas al espacio y término de un día,
La común indulgencia
Ensanchó de los vates la licencia.
.....
Nunca el lugar se mude de la escena;
Y á la ilusión atento,
Jamás olvide el drama que ella sola
Le ayuda grata á conseguir su intento.

Las anotaciones y los extensos apéndices con que Martínez de la Rosa ilustró la *Poética*, honran más á su erudición y laboriosidad que á su talento crítico, bien al contrario de lo que él suponía. Estudió y llegó á conocer la historia de nuestra Literatura, y particularmente del Teatro, con relativa profundidad; pero sin añadir una idea luminosa que diese vida á los materiales allegados con tanto esmero. En el artificioso encasillado del clasicismo no encajaban las más espontáneas y ricas manifestaciones del ingenio español, de las que no pudo tratar Martínez de la Rosa sino vagamente y de soslayo: las grandes figuras de Lope, Calderón y Tirso resultan así empequeñecidas al encerrarlas en ese lecho de Procusto. Y lo peor es que esta *Poética* y su comento llegaron á hacer autoridad, induciendo en error á los hispanófilos extranjeros; por ejemplo, á

Viardot, cuya ligerísima reseña del Teatro español, incluida en sus *Études sur l'Espagne*, es una mala copia del preceptista granadino.

Dentro de las condiciones que impone de suyo la tradición regional, aparece bien representada en el terreno de la crítica aquella escuela sevillana que con Lista, Reinoso y algunos más renovó á fines del siglo XVIII los antiguos laureles de Herrera y de Rioja. Lista era entre todos sus compañeros el de más expansivo criterio y más sólida erudición, y ya en 1799 dió gallarda muestra de tales dotes en un *Examen del* «Bernardo» *de Balbuena* [1], que preludia los encomios de Quintana al poeta á quien con tan hosca severidad flageló Hermosilla. La escuela sevillana veneró siempre dos dogmas que la distinguen de las demás existentes á la sazón, y que resaltan con intensa energía en las polémicas entre Reinoso y González Carvajal sobre la oda *A la Resurrección* de D. José María Roldán, y entre Blanco y Quintana sobre el poema *La inocencia perdida*, de Reinoso. En otra parte he hablado de ambas contiendas, en las que se descubren, como caracteres del grupo literario de Sevilla, el amor á la pompa y el número del lenguaje poético y la tendencia á considerar el Cristianismo como religión, no sólo de la verdad, sino también de la belleza, anticipándose en esto á Chateaubriand.

Volviendo á Lista, que brilló durante su larga residencia en la corte por sus enseñanzas en el colegio de San Mateo, sus numerosos artículos en la *Revista de Madrid* y en otras de menos importancia, y sus lecciones en el Ateneo; pocos talentos se habrán consagrado con tanta fortuna al magisterio de la crítica, y ninguno influyó más en la nueva dirección que recibieron las ideas estéticas en sí y en sus diferentes apli-

---

[1] Se publicó por vez primera en la *Revista de Ciencias, Literatura y Artes* de Sevilla, tomo III.

caciones. Por suerte están reunidos en colección los trabajos que confió á las publicaciones periódicas [1], y gracias á esto podemos apreciar bien sus opiniones propias y su actitud en presencia del romanticismo francés.

En los artículos *Del sentimiento de la belleza*, *Del principio de imitación* y *Del uso de las fábulas mitológicas en la poesía actual*, Lista apenas sabe elevarse sobre el nivel de las aberraciones sensualistas y pseudo-clásicas en que fué imbuído desde sus primeros años; sienta proposiciones tan discutibles ó falsas como la de que «el placer producido por la belleza pertenece exclusivamente á la imaginación», acudiendo para definir la belleza al consabido axioma de *la unidad en la variedad*, y aboga por el empleo de la mitología, aunque diserte con entusiasmo acerca *De la influencia del Cristianismo en la Literatura*. La parte técnica y de principios contrasta por su inseguridad con las concesiones que Lista hace prácticamente, guiado por su buen instinto y por la maravillosa intuición de aquello mismo que no sabía razonar.

Conforme al concepto que tenía él de la epopeya, la creyó posible en la sociedad actual, y no se equivocó desde su punto de vista; pero lo que sorprende en sentido contrario y muy á su favor, es la siguiente definición en forma interrogativa: «¿Y qué es una novela sino una *epopeya escrita en prosa*, con su protagonista, sus descripciones, su moral y sus sentencias?» Hablando de la novela, supone en otro artículo que pasaría la histórica de Walter Scott, y atendiendo al estado y marcha de la sociedad «vendremos á parar, dice, en la novela satírica y en la de costumbres, únicos géneros que pueden ya agradarnos.» Rasgos tales de penetración y lucidez han de enumerarse entre los

---

[1] *Ensayos literarios y críticos, por D. Alberto Lista y Aragón, con un prólogo de D. José Joaquín de Mora.* Sevilla, 1844.

aciertos personales y exclusivamente propios de Lista, atendiendo á la incomunicación de la España de entonces con la cuna de la Estética novísima, con la pensadora Alemania. Lista, que era muy tímido y modesto, hubiese citado las autoridades en que se apoyaban las que juzgo espontáneas y felices iluminaciones de su propio ingenio.

Pero la obra más meritoria del insigne maestro fué su lucha tenaz contra los delirios, impiedades y absurdos de toda especie que á la sombra del romanticismo, y prevaliéndose del caos en que parecía envuelto, amenazaban hundir las letras en un abismono menos pavoroso que aquel de que habían logrado salir á duras penas. Lista analizó sagazmente las acepciones que admitía la mágica palabra *romanticismo*, infiriendo que no debía confundirse con la imitación del carácter y de los elementos propios de la novela, ni con la guerra sistemática á los principios del buen gusto, ni con la exhumación de los recuerdos de la Edad Media, sino que para responder á las aspiraciones de los tiempos modernos, había de ser la nueva literatura, prescindiendo de nombres, tal y como conviene á pueblos cristianos y monárquicos. Y en otra parte *(De lo que hoy se llama romanticismo)* hace la anatomía de las tenebrosas pruducciones que á la sazón mancha-ban las prensas y los teatros de París, dando la vuelta á Europa; pone de relieve el espíritu malsano, fatalista y blasfemo que los informa, y descubre en la supuesta innovación un retroceso al paganismo. Corneille y Racine le parecen en este sentido filosófico más románticos que Dumas y Víctor Hugo en algunos de sus dramas. Lista no condenaba en absoluto á los poetas franceses de aquel período, ni á los que en España los imitaron, como que ponderaba con efusión cordial las *Poesías* de su discípulo Espronceda y las de Zorrilla; pero sí intentó poner un dique á la corriente avasalladora que empujaba á la irreflexiva juventud, é impedir que

los apasionamientos de partido abrieran el paso á la anarquía.

La cátedra del Ateneo fué otro de los medios con que Lista contó para difundir estas ideas de templanza, que no resultaron estériles. Ya en 1822 había explicado algunas lecciones de Literatura española en aquella asociación, las cuales reanudó en 1836 [1] ante muy distinta concurrencia. Las doctrinas que mantuvo en la primera fecha, cuando analizaba con excelente sentido estético en *El Censor* las piezas dramáticas de Lope, Calderón, Tirso y Moreto, parecían reaccionarias catorce años después; pero contribuyeron poderosamente á dirigir el entusiasmo y la curiosidad de los doctos hacia el Teatro español del siglo XVII. Las *Lecciones* de Lista y sus posteriores trabajos sobre el particular no valen tanto en sí como por el movimiento que iniciaron, y al que en parte se deben el *Discurso* de Durán, las colecciones dramáticas de la biblioteca de Rivadeneyra y otras de menos significación.

Ciertas notables *Reflexiones sobre la dramática española en los siglos XVI y XVII* publicadas en la mencionada revista *El Censor*, [2] encierran el programa ecléctico á que allí mismo se ajustaba el insigne escritor sevillano en el examen de *La dama duende*, *El desdén con el desdén*, *La moza de cántaro*, *Del Rey abajo ninguno*, *Marta la piadosa*, *Don Gil de las calzas verdes*, etc. Al explicar en 1836 la historia del Teatro español hasta Lope de Vega, no hizo más que extractar los *Orígenes* de Moratín, porque Lista no se picaba de erudito ni de coleccionador de libros viejos. Cuanto se contiene así en las *Lecciones* como en los *Ensayos* acerca de Calderón, Tirso, Rojas, Alarcón y

---

[1] *Lecciones de Literatura española explicadas en el Ateneo científico, literario y artístico de Madrid.* Madrid, 1853. Dos tomos. Antes se publicaron en cuadernos sueltos.

[2] Tomo VII, número del 21 de Abril de 1821.

Moreto, carece de la profundidad y osadía que admiramos en Durán, y no sorprende el ánimo con las magníficas generalizaciones de Schlegel.

Pero dentro de la esfera más humilde en que Lista dominaba, ¡qué tesoro de curiosísimas observaciones, qué habilidad para descubir bellezas y lunares, qué pulso tan firme y tan sereno! La vena inexhausta y la sensibilidad de Lope, el lirismo y la inventiva de Calderón, las sales cómicas y la dicción purísima de Tirso, la alta excelencia moral de Alarcón; todos los rasgos distintivos de los grandes maestros de la escena patria, fueron muy bien apreciados por Lista, en medio de disculpables omisiones y de injusticias no tan disculpables, sobre todo en lo que se refiere á Lope de Vega, del cual escribe: «En efecto; es difícil encontrar en el padre y fundador del Teatro español una sola pieza cuya acción esté bien seguida. Él dijo que había hecho seis, y los aficionados al arte dramático se dan de calabazadas para averiguar cuáles son. A la verdad, Lope agotó las combinaciones teatrales, y en esta parte casi no dejó á sus sucesores más que el mérito de imitar; pero rara vez cuidó de que sus incidentes fuesen hijos naturales de la fábula: sólo se afanaba por producir efecto, y no conoció el principio dramático de que los medios deben estar en proporción con los fines.» Duro é inexacto es también el juicio siguiente: «...Colocado Tirso entre los dos grandes colosos de nuestra escena, apenas habría memoria de él si no se hubiese distinguido por su dicción, indefinible y exclusivamente suya, y por la descripción del amor bajo un aspecto hasta cierto punto ideal.» Respecto de Calderón, entendía el crítico sevillano que «fué el primero de nuestros dramáticos antiguos que enseñó á sacar todo el partido posible de la fábula y á subordinar los incidentes y escenas al enlace de la pieza.» En *La Vida es sueño* se representan *las dos situaciones más importantes de la vida humana: á saber, la*

ilusión y el escarmiento, y en Segismundo se suceden la existencia del hombre fisiológico y la del hombre moral. «Tal es (dice Lista separándose infinito de Martínez de la Rosa) el magnífico plan que desenvolvió Calderón con todo el genio de un gran poeta y con toda la profundidad de un gran filósofo. ¿Qué son después de esto algunos defectos de expresión, hijos del mal gusto de su siglo...? ¿Quién se para en ellos cuando se ve descrita con tanta perfección la historia del hombre?» Resta advertir, por último, que Lista no quiso llamar románticos á nuestros dramáticos del gran siglo, creyendo que son para nosotros tan *clásicos* como Esquilo y Sófocles en Grecia, y Corneille y Racine en Francia.

Después de los trabajos de Lista, sólo á título de curiosidad pueden leerse algunos fragmentos críticos de sus colegas de la escuela sevillana. Reinoso, por ejemplo, explicó en 1815 un curso de Bellas Letras en que fijaba la significación de estos vocablos, distinguía con acierto las varias manifestaciones del arte, según su medio de expresión respectivo, y comparando la Poesía con la Elocuencia, enseñaba: «Los principios particulares de la Poesía y la Elocuencia nacen de los diversos fines que se proponen el poeta y el orador. Este no debe perder jamás de vista la utilidad, y aquél, aunque la siente, debe emplearla como medio para el placer.» Don Manuel María del Mármol pronunció en la Academia de Buenas Letras de Sevilla (1833) un discurso en que hace una calurosa apología de la Literatura, defiende la comedia como escuela de las costumbres y demuestra bien la exigüidad de su perspicacia crítica al posponer el *genio* á la *naturalidad*, al *orden*, al *acabamiento* y á la *observancia de las reglas eternas é inmutables del arte*. «¡Cuántos dramáticos, dice cándidamente Mármol, son preferidos por los mismos ingleses y por todo el mundo culto al genio prodigioso del autor del *Hamley (sic)!* ¡A cuántos se concede la preferencia sobre los in-

comparables en genio Lope y Calderón de la Barca!»

El mencionado *Discurso* se imprimió al frente del *Juicio crítico de D. Leandro Fernández de Moratín como autor cómico, y comparación de su mérito con el del célebre Molière. Memorita escria por D. José de la Revilla y premiada por la Real Academia Sevillana de Buenas Letras en 6 de Enero de 1833...* [1] En este opúsculo, de cuya portada no he copiado la mitad, descarga su autor palo de ciego sobre los románticos y sus innovaciones, quejándose además de *los vicios inveterados que mantenían nuestra poesía teatral*, antes de Moratín, *en un estado vergonzoso de rudeza y extravagancia;* y todo porque *el Teatro había estado por espacio de dos siglos reducido al único objeto de entretener dos horas al pueblo sin beneficio de la moral ni de las costumbres públicas...* (!!) Sostiene el crítico laureado que las reglas de Aristóteles, no por su autoridad, sino *por la razón que las dictó, han sido respetadas de los sabios de todos los siglos*, y alardea, en suma, hasta sin venir á cuento, de una intransigencia de principios casi inverosímil. En cuanto al asunto principal de la *Memoria*, pondera hiperbólicamente las cualidades de Moratín, y le atribuye la singularísima de haberse apropiado todas las bellezas y ninguno de los defectos de Molière, tales como los *floreos retóricos*, la pesadez razonadora y la extensión de los diálogos. Este D. José de la Revilla, padre del insigne escritor del mismo apellido, modificó con el tiempo la crudeza de su austero dogmatismo y fué uno de los profesores del Ateneo de Madrid, llegando hasta encomiar las poesías de algunos románticos.

Mucho menos conocido es el infatigable traductor y periodista D. Pedro María Olive, que, entre otras publicaciones, dirigió la *Minerva ó el Revisor general* (1805-1808 y 1817-18), en cuyos números se insertaron

---

[1] *Sevilla*, 1833.

algunos trabajos estimables. Tal conceptúo la *Noticia crítica de los progresos de la literatura en España desde principios del siglo hasta el año 1807* [1], en que se censuran sin conmiseración los arreglos de Blair y Batteux, publicados por D. José Luis Munárriz y don Agustín de Arrieta, respectivamente; se encomian las obras dramáticas de D. Félix Enciso y Castrillón, que había introducido algunas modificaciones en la forma métrica de las comedias, y, aludiendo al período literario que comienza en el reinado de Felipe V, se estampan las siguientes frases: «Por tanto, queriendo perfeccionarnos con la imitación de los franceses, nos perdimos; y procurando enriquecernos, vinimos á reducirnos á la mayor pobreza.» También insertó Olive en la *Minerva* un extracto de Guillermo Schlegel *Sobre el Teatro español*, en que se contenía el conocidísimo elogio de Calderón, y al que antepuso esta advertencia: *Se nos ha remitido el siguiente artículo; y aunque no adoptamos en general las opiniones del autor en la parte literaria, le publicamos por el honor que hace á nuestra nación.*» Finalmente, en la misma Revista apareció diez meses más tarde una traducción libre y en prosa de *El sitio de Corinto*, poema de lord Byron, el primero entre los del autor británico que se publicó en lengua castellana.

Más que de crítica literaria son de erudición y sátira personal los escritos sueltos y apuntes desordenados, en que vació el raudal de su bilis y el tesoro de sus conocimientos, el famoso bibliotecario de las Cortes de Cádiz, D. Bartolomé J. Gallardo (1776-1852). Hombre de inaudita afición á libros y papeles viejos, y nada escrupuloso en cuanto á los medios de allegarlos, fuesen de Corporaciones públicas ó de particulares; investigador meritísimo, dotado de una memoria tenaz y una constancia de propósito inquebrantable, malversó

---

[1] *Minerva*, etc., *Miscelánea crítica*, tomo X.

en la polémica de circunstancias sus aptitudes, dejando tras sí por este lado una reputación tempestuosa que no le envidiará nadie. Apenas hubo entre sus contemporáneos uno más ó menos distinguido contra quien no lanzara los dardos de la maledicencia venenosa: los nombres de Lista, Reinoso, Burgos, Durán, Quintana, Miñano, Bretón y Martínez de la Rosa son los que figuran en este largo proceso de injurias, únicamente deshonroso para su autor [1], que en los últimos años de su vida mantuvo otra más célebre contienda con su antiguo amigo D. Serafín Estébanez y con D. Adolfo de Castro. [2]

Aunque no realizó completamente ninguno de los grandes proyectos que acariciaba, prestó inapreciables servicios á nuestra bibliografía literaria, y en este sentido son muy estimables los cinco números de *El Criticón*, que publicó en 1835, con otro póstumo impreso en 1859. Él poseía el único ejemplar conocido de las *Farsas y églogas* del poeta salmantino Lucas Fernández, é insertó algunas en el mencionado *papel volante*. Las apuntaciones de Gallardo sirvieron igualmente de base á los Sres. Zarco del Valle y Sancho Rayón para el magnífico *Ensayo de una Biblioteca española de libros raros y curiosos*, sin contar otras

---

[1] Las sátiras más conocidas que escribió Gallardo en esta época son: *Carta blanca sobre el negro folleto titulado: «Condiciones y semblanzas de los Diputados á Cortes»*... Madrid, 1821 (contra D. Sebastián Miñano); *Cuatro palmetazos bien plantados por el dómine Lucas á los gaceteros de Bayona* (Cádiz, 1830), y *Las letras de cambio, ó los mercachifles literarios*... *Madrid*, 1834 (sobre el *Diccionario geográfico*, de Miñano; el *Arte de hablar*, de Hermosilla; la comedia *Los tres iguales*, de Burgos, y la traducción de la *Historia universal*, de Segur, publicada por Lista). He abreviado de propósito los títulos solemnes é interminables que Gallardo solía poner en la portada de sus opúsculos.

[2] Dió motivo á esta última la publicación del supuesto *Buscapié*, de Cervantes, contra el que escribió Gallardo su *Zapatazo á zapatilla y á su falso Buscapié un puntillazo* (Madrid, 1851). Con el pseudónimo de *Antonio Lupián Zapata* imprimió Castro, por su parte, las *Aventuras literarias del iracundo extremeño Don Bartolo Gallardete* (Cádiz, 1851).

colecciones y escritos que perdió el formidable buscarruidos en Sevilla el día 13 de Junio de 1823. En todo esto dejó Gallardo pruebas patentes de sus aficiones literarias y de su pericia para descubrir y catalogar obras ajenas; pero no estaban ni con mucho á la altura de su inmensa erudición las condiciones que tuvo para la crítica elevada. Sobre el *Quijote* expuso una opinión que merece consignarse: «Cervantes no trató en el *Quijote* de corregir de sus fantasías sólo á los españoles, sino de corregir á la Europa y á su siglo [1].»

Hay que retrotraer la consideración en el orden cronológico para encontrarnos con el ilustre propagandista de las doctrinas de Schlegel en España, Juan Nicolás Böhl de Faber, por quien comenzaron á recobrar su brillo las dos grandes constelaciones del arte literario nacional, el Teatro y el Romancero. Causa vergüenza el confesar que los críticos españoles no comprendieron las apologías de Calderón, ni las agradables nuevas que para nuestra gloria patria nos traía de la suya aquel extranjero, tan mortificado por los clasicistas. El principal de entre éstos que se lanzó á la palestra con el escudo de Boileau, fué D. Antonio Alcalá Galiano, quien en los periódicos de Cádiz y en la *Crónica Científica y Literaria* de Madrid, combatió briosamente á los que él llamaba *Germano gaditano* y *Amazona literaria;* es decir, á los esposos Böhl de Faber. Los atacados respondieron con un *Pasatiempo crítico* que dejó en pie su causa; pero sin mantenedores que la propagasen y frente al mayor de los enemigos, el silencio. Böhl no tardó en regresar á su patria, haciendo imprimir en Leipsik la *Floresta de rimas antiguas castellanas* (1822-1825) y el *Teatro español anterior á Lope de Vega* (1832).

En tanto se sucedían en España los excesos de la segunda época constitucional y los de la reacción ab-

---

[1] *El Criticon*, núm. 1.

solutista, convirtiendo en tribunos y aventureros políticos á los literatos. No obstante, y aunque los tiempos no fuesen nada oportunos para el cultivo de las letras, se inicia por entonces una corriente de eclecticismo que se deja sentir en los autores ya nombrados y en algunos más, obrando cada cual de propia cuenta. Fué uno de ellos D. Manuel Silvela, el amigo de Moratín, con cuya rigidez clásica no estaba conforme, y que en colaboración con D. Pablo Mendibil publicó en Burdeos una *Biblioteca selecta de literatura española* [1], poniendo al frente un *Discurso preliminar* que ofrece, en cuadro compendioso y bastante exacto, los orígenes, progresos y vicisitudes del arte literario en España, á la luz de un criterio conciliador, que disculpa los llamados defectos del ingenio nacional, ya que no llegue á negar su condición de tales. Silvela no estaba bien hallado con la intolerancia de las reglas, ni con el exclusivismo de los que querían localizar en Francia el buen gusto y la energía creadora [2]. Algo así pensaba D. Javier de Burgos, quien, como director de cuatro distintas publicaciones periódicas [3], como autor dramático (en la comedia *Los tres iguales*), y en el discurso que pronun-

---

[1] En cuatro tomos, dos de prosa y dos de verso (1819).

[2] En las *Observaciones* que cierran el mencionado *Discurso* responde á los que *nos acusan de hinchazón y desarreglo*, explicando este carácter de nuestra literatura por razones de historia, temperamento y clima, y añade: «No nos esclavicemos por la imitación, ni juzguemos del desarreglo de los otros por la multiplicidad de las reglas caprichosas de insulsos preceptistas, ó que tal vez pueden convenir á hombres determinados... No quisiéramos que á fuerza de agarrotar el ingenio, y de gritar con la verosimilitud y regularidad, el mundo hermoso ó ideal de los poetas fuese sustituido por ese mundo melancólico de los filósofos. En el drama, por ejemplo, ¿no pudiera darse mayor ensanche á esas decantadas unidades de lugar y tiempo? Reflexionemos que no podemos nunca sustraerle á su verdadera naturaleza, que es la de ser una ficción, en la que partimos ya de una infinidad de supuestos bien inverosímiles.» Más adelante incurre Silvela en la vulgaridad, tantas veces repetida después, de atribuir la decadencia de nuestra literatura á la opresión del pensamiento.

[3] *Continuación del Almacén de frutos literarios* (1818). *Miscelánea de comercio, artes y literatura* (1819). *El Imparcial* (1821-22) y *El Universal* (1820-23).

ció al entrar en la Academia Española (1827), protestó teórica y prácticamente contra las caprichosas restricciones que acotaban el campo libre de la inspiración. Algunas de las novedades que patrocinó, como el empleo de las distintas combinaciones métricas en el Teatro, y el principio de que todas las voces de un idioma pueden emplearse en la poesía cuando se hace con discreción, debieron de sonar desagradablemente en los oídos reaccionarios. Sus estudios sobre los dramáticos del siglo XVII obedecen á la intención, confesada por él mismo, de no imitar ni á los entusiastas ni á los enemigos de las cosas antiguas. Burgos cree que se hubiesen podido representar en su tiempo las dos terceras partes de las comedias de Tirso, y admira con el fervor de quien los sabe apreciar los *hermosísimos* versos de Calderón. Finalmente, deben entrar en este grupo de innovadores irresolutos D. Manuel B. García Suelto, que tomó gran parte en la *Colección general de comedias escogidas del teatro antiguo español* (1826-1834), haciendo con muy buen gusto, aunque no con gran profundidad, el examen de las más de ellas; don Diego Clemencín, cuyos comentarios al *Quijote* [1], sin contar la depuración del texto, derramaron copiosa luz sobre los libros de caballerías, y encierran algunas declaraciones de libertad estética, á pesar del rigorismo gramatical á que someten el estilo de Cervantes; y los traductores de Boutterwek [2], D. José Gómez de la Cortina y D. Nicolás Hugalde y Mollinedo, que mejoraron considerablemente la obra alemana, aunque incurriesen en graves errores, por ejemplo, el de admitir el origen arábigo del romance.

Descuella por encima de todos los nombres registrados el de D. Agustín Durán (1793-1862), infatigable ilustrador de los antiguos y olvidados monumentos de

---

[1] En seis tomos (Madrid, 1833-1839).

[2] *Historia de la Literatura española*. Madrid, 1829. Tomo I y único publicado.

so utista, convirtiendo en tribunos y aventureros políticos á los literatos. No obstante, y aunque los tiempos no fuesen nada oportunos para el cultivo de las letras, se inicia por entonces una corriente de eclecticismo que se deja sentir en los autores ya nombrados y en algunos más, obrando cada cual de propia cuenta. Fué uno de ellos D. Manuel Silvela, el amigo de Moratín, con cuya rigidez clásica no estaba conforme, y que en colaboración con D. Pablo Mendibil publicó en Burdeos una *Biblioteca selecta de literatura española* [1], poniendo al frente un *Discurso preliminar* que ofrece, en cuadro compendioso y bastante exacto, los orígenes, progresos y vicisitudes del arte literario en España, á la luz de un criterio conciliador, que disculpa los llamados defectos del ingenio nacional, ya que no llegue á negar su condición de tales. Silvela no estaba bien hallado con la intolerancia de las reglas, ni con el exclusivismo de los que querían localizar en Francia el buen gusto y la energía creadora [2]. Algo así pensaba D. Javier de Burgos, quien, como director de cuatro distintas publicaciones periódicas [3], como autor dramático (en la comedia *Los tres iguales*), y en el discurso que pronun-

---

[1] En cuatro tomos, dos de prosa y dos de verso (1819).

[2] En las *Observaciones* que cierran el mencionado *Discurso* responde á los que *nos acusan de hinchazón y desarreglo*, explicando este carácter de nuestra literatura por razones de historia, temperamento y clima, y añade: «No nos esclavicemos por la imitación, ni juzguemos del desarreglo de los otros por la multiplicidad de las reglas caprichosas de insulsos preceptistas, ó que tal vez pueden convenir á hombres determinados... No quisiéramos que á fuerza de agarrotar el ingenio, y de gritar con la verosimilitud y regularidad, el mundo hermoso ó ideal de los poetas fuese sustituido por ese mundo melancólico de los filósofos. En el drama, por ejemplo, ¿no pudiera darse mayor ensanche á esas decantadas unidades de lugar y tiempo? Reflexionemos que no podemos nunca sustraerle á su verdadera naturaleza, que es la de ser una ficción, en la que partimos ya de una infinidad de supuestos bien inverosímiles.» Más adelante incurre Silvela en la vulgaridad, tantas veces repetida después, de atribuir la decadencia de nuestra literatura á la opresión del pensamiento.

[3] *Continuación del Almacén de frutos literarios* (1818). *Miscelánea de comercio, artes y literatura* (1819). *El Imparcial* (1821-22) y *El Universal* (1820-23).

ció al entrar en la Academia Española (1827), protestó teórica y prácticamente contra las caprichosas restricciones que acosaban el campo libre de la inspiración. Algunas de las novedades que patrocinó, como el empleo de las distintas combinaciones métricas en el Teatro, y el principio de que todas las voces de un idioma pueden emplearse en la poesía cuando se hace con discreción, debieron de sonar desagradablemente en los oídos reaccionarios. Sus estudios sobre los dramáticos del siglo XVII obedecen á la intención, confesada por él mismo, de no imitar ni á los entusiastas ni á los enemigos de las cosas antiguas. Burgos cree que se hubiesen podido representar en un tiempo las dos terceras partes de las comedias de Tirso, y admira con el fervor de quien los sabe apreciar los hermosísimos versos de Calderón. Finalmente, deben entrar en este grupo de innovadores irresolutos D. Manuel B. García Suelto, que tomó gran parte en la Colección general de comedias escogidas del teatro antiguo español (1826-1834), haciendo con muy buen gusto, aunque no con gran profundidad, el examen de las más de ellas; don Diego Clemencín, cuyos comentarios al *Quijote* [1], sin contar la depuración del texto, derramaron espléndida luz sobre los libros de caballerías, y encierran algunas declaraciones de libertad estética, á pesar del rigorismo gramatical á que sometió el estilo de Cervantes; y los traductores de Bouterwek [2], D. José Gómez de la Cortina y D. Nicolás Heguilé y Molinedo, que mejoraron considerablemente la obra alemana, aunque incurriesen en graves errores, por ejemplo, el de admitir el origen arábigo del romance.

Descuella por encima de todos los nombres registrados el de D. Agustín Durán (1793-1862), infatigable ilustrador de los antiguos y olvidados monumentos de

1 En seis tomos (Madrid, 1833-1839).
2 *Historia de la Literatura española*. Madrid, 1829. Tomo I y único publicado.

la literatura castellana; quien, si no influyó de una manera tan ostensible y directa como Lista en la enseñanza de la juventud y en la difusión de las nuevas ideas, las abrazó en cambio con toda su amplitud, fundándolas en la sólida base del raciocinio, y consagrando su existencia á un estudio ímprobo y tenaz, casi inverosímil en aquellos días. Partidario ardiente de Böhl de Faber, discípulo de Lista y amigo de Quintana, de los tres aprendió algo para la dirección del pensamiento propio y el respeto hacia las opiniones ajenas.

Durán supo comprender como nadie la estrecha afinidad del Teatro y de la poesía popular, en cuanto manifestaciones de la nacionalidad española, la recíproca influencia de la historia y la literatura de un país, y el valor que en ellas tienen la etnografía, las creencias religiosas y las condiciones especiales de una civilización determinada. Partiendo de este principio, que tanto han extremado después algunos tratadistas franceses de Estética, rechazó con energía la preocupación absurda que acomodaba á los cerrados y estrechos moldes de la antigüedad clásica el arte propio de las sociedades que engendró y educó el Cristianismo, reprobando como ilegítimo todo lo que contrariase aquella adoración exclusivista.

El buen sentido y la perspicaz inteligencia de Durán, guiados por la luz de algunos escritos que por fortuna cayeron en sus manos, le decidieron á dar el grito de emancipación en un famoso *Discurso sobre el influjo de la crítica moderna en la decadencia del Teatro antiguo español, y sobre el modo con que debe ser considerado para juzgar convenientemente de su mérito peculiar* [1]. Con paso firme y templados razonamientos, desdeñando los puntos de vista mezquinos para remontarse á las altas regiones de la filosofía del arte,

---

[1] Madrid, 1828. Este *Discurso*, cuya primera edición se había agotado, fué reimpreso en las *Memorias de la Real Academia Española*. (Año I, cuadernos VI y VII.)

sentó y demostró el autor asertos tan atrevidos como los siguientes: «1.º Que el drama antiguo español es, por su origen y por el modo de considerar al hombre, distinto del que imita al griego. 2.º Que esta diferencia la constituyen dos géneros diversos entre sí, los cuales no admiten del todo iguales reglas ni formas en su expresión Y 3.º Que siendo el drama español más eminentemente poético que el clásico, debe regularse por reglas y licencias más distantes de la verosimilitud prosaica que aquellas que para el otro se hallan establecidas.» La diferencia capital entre el arte clásico, según los modelos de la antigüedad griega y latina, y el arte romántico en la significación de arte cristiano, y propio de las sociedades modernas, estriba principalmente, dice Durán, en que el primero se proponía describir al hombre *abstracto y exterior*, y el segundo las interioridades del alma, la lucha de la pasión y del libre albedrío, y de la conciencia consigo misma en su triple aspecto de actor, víctima y campo de batalla. No menos valiosas que el discurso son las extensas anotaciones de que va seguido: en una de ellas se comparan los celos de Orosman con los del Tetrarca de Jerusalén, y á Jaira (*sic*) con Marienne, como comprobantes de la teoría expuesta, y en otra se hace una calurosa apología del romance sólo con copiar y comentar el magnífico, aunque demasiado libre, de Góngora, *Angélica y Medoro*.

Durán, que dió el nombre de *romántica* á la escuela de Lope y Calderón, no defendía todas las clases de *romanticismo (romantismo*, escribía él), sino el tradicional, el que después se ha llamado histórico. Dentro del Teatro genuinamente español comprendía, junto con el del siglo XVII, el de D. Ramón de la Cruz; para cuya reimpresión [1] escribió un elogio que ha

[1] *Coleccion de sainetes, tanto impresos como inéditos, de D. Ramón de la Cruz, con un discurso preliminar de D. Agustín Durán.* Madrid, 1843.

contribuido á la fama póstuma del insigne sainetero. También ayudó á Hartzenbusch en propagar la de Tirso de Molina, analizando con superior criterio dos piezas poco conocidas hasta entonces, *La prudencia en la mujer* y *El condenado por desconfiado*, sublime drama teológico que posteriormente se atribuyó á distintos autores.

Pero la labor ciclópea de Durán, la que absorbió la parte más considerable de sus días y de su inteligencia, fué el *Romancero*, glorioso remate puesto por mano española al edificio comenzado por los extranjeros Grimm, Depping, Böhl de Faber y Wolf. Ya por los años de 1828 á 1832 había impreso una *Colección de romances castellanos anteriores al siglo XVIII* [1], anulada por la que en dos volúmenes incluyó en la *Biblioteca de autores españoles* [2]. Cuanto se diga en alabanza del Romancero, de la copia de elementos allegados para su formación, del orden con que se suceden las series y sus partes, y de toda la obra por su utilidad inmediata, es inferior á lo que pide la justicia. ¡Cuántas riquezas acumuladas que no poseeríamos sin la constancia de hierro y el cariño sin límites del colector á su fatigosa tarea! ¡Cuántas venerandas y dispersas reliquias vivificadas por el aliento de la erudición y convertidas en miembros de un organismo!

No anduvo tan acertado Durán en los preliminares de ambas colecciones, afeados por inexactitudes muy reparables, y en que el sistema de crítica trascendental le conduce hasta el alambicamiento y

---

[1] *Romancero de romances moriscos. Idem de romances doctrinales, amatorios*, etc. *Cancionero y romancero de coplas y canciones de arte menor, letras, letrillas*, etc. *Romancero de romances caballerescos é históricos anteriores al siglo XVIII.* Cinco volúmenes.

[2] Tomos X y XVI. *Romancero general, ó colección de romances castellanos anteriores al siglo XVIII, recogidos, ordenados, clasificados y anotados por D. Agustín Durán.* Madrid, 1849 y 1850.

la paradoja. Es bien extraño que dejase casi intacta la cuestión del metro y de la rima característicos del romance, contentándose con ligeras indicaciones sobre su espontaneidad, sin acudir á los orígenes indubitables de nuestra versificación, ni aprovechar los documentos de la baja latinidad, particularmente los himnos y prosas eclesiásticos. En el discurso con que en 1832 encabezó la colección de romances caballerescos é históricos, llega hasta admitir, influído por la lectura de Raynouard, que la lengua provenzal *pudo servir de paso intermedio á las demás* neolatinas. Asimismo dió á la influencia de los árabes sobre los cristianos españoles una significación que la historia no indica; y quizá el hecho de comenzar los dos Romanceros con el grupo de los romances moriscos no fué tan casual como parece, sino efecto de injustificada predilección. Cuando sostiene que la literatura caballeresca feudal fué poco simpática á los españoles, y que en los romances históricos está la cuna de nuestra poesía popular, lleva la razón de su parte; mas no en otras consecuencias mezcladas con estas proposiciones capitales, y que sería inoportuno discutir.

La crítica de Durán propendió siempre á la síntesis, y deslumbrada por las grandes perspectivas, desatendió la inducción segura y laboriosa, que tantas ideas hubiera sugerido á su entendimiento perspicaz, puesto que no era ilustración, sino fijeza, lo que para el caso necesitaba. Quizá sea esto pedir demasiado á quien hizo más que nadie en su tiempo; quizá bastarían para su fama las apreciaciones sobre el *candor homérico* de los romances primitivos y sobre el período en que la poesía popular sirvió de *texto y comprobante* á las crónicas, que la *convertían débilmente en prosa*, y el otro en que *las crónicas dieron el asunto y fueron el modelo á los poetas*. De cualquier modo, está muy alta la personalidad del varón eminente que rehabilitó el primero la escena clásica española, y que,

aparte de sus inapreciables trabajos de colector y de crítico, hizo resucitar á la musa épica del Romancero en las ingenuas narraciones en *fabla*, nacidas de la comunicación de su espíritu con el de los antiguos cantores anónimos, á quienes podrían atribuirse sin violencia las leyendas de *La infantina* y *Las tres toronjas del verjel de amor*.

CAPÍTULO XXI

LA CRÍTICA LITERARIA EN ESTE PERÍODO

Una generación nueva.—Alcalá Galiano, Larra, E. Gil, Pastor Diaz, Gil y Zárate, Ochoa, Ferrer del Rio, Escosura, Molins, Pidal, etc.—Piferrer, Quadrado y Ariban.

Con los primeros opúsculos de Durán habían ganado mucho las nuevas ideas; y á pesar de la diversidad de pareceres con que eran defendidas y aplicadas, se convirtió en creencia casi unánime que la imitación francesa había restringido excesivamente el código del buen gusto, y que la literatura española castiza estaba pidiendo justa rehabilitación. Algunos de los innovadores querían suplantar las tradiciones pseudo-clásicas con las doctrinas demoledoras de Hugo y su escuela; otros, los más avisados, entendieron con mejor sentido el espíritu de libertad y reforma, sin limitarse á entronizar un convencionalismo á expensas de otro desacreditado y caduco. Los primeros eran jóvenes de escasa experiencia, pocos estudios y brillantísima imaginación, figurando la mayor parte entre la pléyade de los poetas; los segundos sabían y reflexionaban más, sin afiliarse á una escuela determinada, y casi venían

á coincidir con los representantes del clasicismo templado y tolerante á la manera de Lista [1].

Formaron en este último grupo los redactores de la *Revista de Madrid*, como Alcalá Galiano y D. Pedro José Pidal, el mismo Larra, aunque desde un punto de vista diferente, y en general los literatos de nombradía, muchos de los cuales brillaron por este concepto en época posterior (Hartzenbusch, Vedia, Gayangos, etc.) En los periódicos y revistas consagrados á la literatura amena y del día predominaba el instinto sobre la solidez de los conocimientos, dictándose los elogios y las censuras á la luz de un criterio parcial y deficiente. Echando un velo sobre los críticos anónimos ó de ocasión, estudiaré sólo á los más conocidos ó dignos de serlo.

Ocupa un lugar de distinción, en orden de tiempo y de importancia, el violento tribuno D. Antonio Alcalá Galiano (1789-1865), compañero, en la emigración, de Espronceda y del Duque de Rivas, y encargado por este último de escribir un prólogo, que fué á la vez manifiesto revolucionario, para la primera edición de *El moro expósito*. El estudio de la literatura inglesa y el trato íntimo con doctos literatos extranjeros habían convertido en 1834 al antiguo émulo de Böhl de Faber en adalid fervoroso de la cruzada contra el clasicismo francés y en admirador de los grandes poetas, á quie-

---

1 Por su parte, los defensores de las reglas acabaron por no dirigir sus ataques contra los partidarios de Lope y Calderón, sino contra los de Víctor Hugo. Pueden citarse, como ejemplo, además de los ya indicados en otros lugares, los dos artículos *Sobre clásicos y románticos*, publicados por *El Literato Rancio* en las *Cartas Españolas* (16 de Febrero y 29 de Marzo de 1832), en que se combate el romanticismo como sistema literario negativo, adverso á toda ley que no sea la de la libertad absoluta. Es también curiosa la *Carta de D. Jorge López Quijada á Mr. Nicolás Boileau Despreaux*, sátira en que se menciona el discurso de Durán sobre el Teatro español y con tendencia á defender las unidades dramáticas. Se publicó en el núm. 1.º del papel volante *El Corresponsal de los Muertos*, que redactaba un D. Nicolás Pardo de Pimentel. (Madrid, Abril de 1833.)

nes antes había desdeñado como infractores de los preceptos retóricos. Galiano aboga por la renovación de la epopeya, de la lírica y del teatro, y llama al español del siglo XVIII *planta raquítica que manifiesta á las claras su origen extranjero y aclimatación imperfecta*. Al regresar á España había cambiado tan radicalmente, que, de antiguo doceañista y admirador de Boileau, pasaba á ser reaccionario en política y revolucionario en literatura.

Con este carácter se ostentó en las discusiones del Ateneo y en una multitud de escritos insertos en distintos periódicos, combatiendo la teoría de las unidades dramáticas y el espíritu galicista en sus más ilustres representantes, desde Luzán hasta los primeros años del siglo XIX. Gran parte del descrédito que hoy pesa sobre Meléndez, Cienfuegos, Arriaza y otros autores de aquel período, arranca de los apasionados juicios de Alcalá Galiano, que con habilidad sangrienta, y descendiendo hasta los pormenores gramaticales, señaló los puntos flacos del tierno Batilo, y la afectación constante y el sentimentalismo falso del amigo de Quintana, reduciendo á la categoría de versificador mecánico al poeta oficial de la corte de Fernando VII. Con Cienfuegos, especialmente, extrema el rigor hasta el ensañamiento y la injusticia por medio del singular estilo de *peros* y *aunques*, de alabanzas á medias y excepciones abrumadoras.

Aunque se añadan á estos defectos de la crítica de Alcalá Galiano el de fundarse en recuerdos infieles más que en lectura detenida, y el de ser á un tiempo superficial y minuciosa, merecen coleccionarse los múltiples trabajos que sobre esta materia escribió en la mencionada *Revista de Madrid*, *El Piloto*, *El Laberinto*, la *Revista Española de Ambos Mundos*, etc., ya que hoy sólo poseemos reunidas sus lecciones pronunciadas en el Ateneo de Madrid sobre la *Historia de la literatura española*, *francesa*, *inglesa é italiana en el si-*

glo XVIII [1]. Dos grandes enemigos aminoraron el valor positivo y la fama de Alcalá Galiano en el terreno de la Literatura: su genio oratorio, que tan pasmoso parecía á Edgard Quinet, y que eclipsó para la generalidad al hombre y al escritor, y, en segundo término, la pereza de entendimiento y voluntad, que le impedia perfeccionar sus aptitudes y emprender nada serio, difícil y que necesitase perseverancia.

Al hablar de D. Mariano José de Larra como crítico, separemos una vez más la misantropía de su carácter y la altísima representación de su talento y su perspicacia, aunque sobre uno y otra se filtrasen las gotas de veneno que el orgullo y la desgracia acumularon en el corazón del infeliz suicida.

No siempre disimuló al juzgar las producciones ajenas el dolor íntimo que le atormentaba, y que, cuando llega á exacerbarse, absorbe del todo su atención, inspirándole á propósito de un libro nuevo máximas de escepticismo desolador que poco ó nada tienen que ver con la literatura. Esta manía, el ningún aprecio de la opinión pública, y el desaliento que en él engendraba la indiferencia de los más, encarnaron en algunos artículos de crítica inmediatamente cercanos á la catástrofe de su muerte. Al anunciar, por ejemplo, una colección de novelas traducidas por D. Eugenio de Ochoa *(Las horas de invierno)*, *Fígaro* recorre con sarcástica amargura toda la serie de abyecciones por que ha pasado España, pinta su decadencia intelectual y social, recargando á propósito las sombras del cuadro, y añade: «Escribir y crear en el centro de la civilización y de la publicidad, como Hugo y Lherminier, es escribir. Porque la palabra escrita necesita retumbar, y como la piedra lanzada en medio del estanque, quiere llegar repetida de onda en onda hasta el confín de la superficie; necesita irradiarse, como la luz, del centro á la circun-

[1] Madrid, 1845.

ferencia... Escribir como escribimos en Madrid, es tomar una apuntación, es escribir en un libro de memorias, es realizar un monólogo desesperante y triste para uno solo. Escribir en Madrid es llorar, es buscar voz sin encontrarla como en una pesadilla abrumadora y violenta... Lloremos, pues, y traduzcamos, y en ese sentido demos todavía las gracias á quien se toma la molestia de ponernos en castellano, y en buen castellano, lo que otros escriben en las lenguas de Europa...» El mismo tono predomina en los artículos que consagró el autor á los dramas *Felipe II* y *Los amantes de Teruel*.

No se deduzca de aquí que el mal humor de Larra se transformase en severidad para con los buenos ó los malos autores, porque en este sentido no tiene razón de ser el dictado de mordaz con que comunmente se le conoce. Lo será, si se quiere, en la sátira política ó en la de costumbres; pero, como crítico, rarísima vez censura sin motivo, y muchas son las en que se le corre la pluma en dirección opuesta, sin distinguir en esto al amigo del desconocido, como podría demostrarse con facilidad. Los reparos que hacía á obras endebles ó absolutamente malas van expresados en términos tan suaves y corteses, que no son para ofender á nadie, ni indican animadversión ó encono.

Larra alcanzó la primavera del romanticismo, y tuvo ocasión de analizar las primeras flores que de ella brotaron en Francia y en España, los ensayos con que hacían su entrada triunfal en el mundo de las letras Víctor Hugo y Alejandro Dumas, Martínez de la Rosa, García Gutiérrez y Hartzenbusch. Ya por incidencia, ya de propósito, nos ha dejado bosquejadas con admirable tino estas y otras personalidades, en la medida en que era posible hacerlo á la sazón, cuando aún no se habían manifestado en la plenitud de su desenvolvimiento. Vislumbró en el genio de Hugo la estupenda y desarreglada fantasía, y en el de Dumas la observación

anatómica de las pasiones no menos que la tendencia antisocial, estudiando separadamente el *Antony*, *Teresa*, *Catalina Howard* y *Margarita de Borgoña*, y puntualizó antes y mejor que nadie el respectivo mérito de las primeras obras que, juntamente con el *Don Alvaro*, vinieron á regenerar la escena española, así *La conjuración de Venecia* como *El trovador* y *Los amantes de Teruel*. Muy poco, en fin, puede añadirse de nuevo á lo que Larra escribía en 1836 acerca de Mesonero Romanos y el género de costumbres al publicarse la primera edición del *Panorama matritense*.

Fígaro, volveré á repetir, no fué romántico de verdad, aunque aplaudiese la revolución literaria como camino indispensable para aniquilar los vanos ídolos, ante los que habían quemado incienso los imitadores rutinarios. El ensueño de un arte nuevo, viril y fecundo, en cuya posibilidad creía, no quedaba ciertamente realizado con la fosforescencia deslumbradora del romanticismo francés, condenado á morir desde su misma infancia, imponente y transitorio como la tempestad. Las literaturas septentrionales, y áun la italiana, eran en gran parte desconocidas para el insigne crítico, que ni siquiera llegó á apreciar el valor de los grandes maestros castellanos anteriores al siglo XVIII. Desatendidos como estaban los estudios serios y de erudición costosa, reducida la de sus contemporáneos á un círculo estrecho y mezquino, que no eran capaces de ensanchar los esfuerzos de un individuo, culpa fué de la época, y no de Larra, lo limitado del horizonte en que se movió y que atajaba los vuelos de su poderosa inteligencia.

Con estos precedentes no asustan las afirmaciones que hace en un artículo de *El Español* (18 de Enero de 1836) bajo el epígrafe siguiente: *Literatura.—Rápida ojeada sobre la historia é índole de la nuestra.—Su estado actual.—Su porvenir.—Profesión de fe.* Al tratar tales extremos comete errores que sería inútil rectifi-

car, como el de suprimir de una plumada la representación altísima del Teatro y de los místicos españoles; pero aboga, en cambio, por una literatura superior á todos los sistemas y clasificaciones, y que no es la clásica ni la romántica; una literatura *apostólica y de propaganda*, que enseñe *verdades á aquellos á quienes interesa saberlas, mostrando al hombre, no* como debe ser, *sino* como es, *para conocerle; literatura, en fin, expresión toda de la ciencia de la época, del progreso intelectual del siglo*. Aunque en el programa de Larra y en su crítica se adviertan vaguedades é indecisiones, uno y otra se elevan á considerable altura sobre el nivel de la medianía.

Dos años próximamente después de la muerte de *Fígaro* apareció en *El Correo Nacional* (Noviembre de 1838) un largo juicio sobre el drama *Doña Mencía*, de Hartzenbusch, suscrito por el poeta leonés Enrique Gil y Carrasco [1], y que trasciende á parcialidad impuesta por el medio ambiente y las preocupaciones en boga. Aquel joven malogrado llegó á sobreponerse á tan corruptoras influencias por una educación rápida y progresiva, que se debió á sí propio y al estudio de otras literaturas distintas de la francesa. Al estrenarse en el teatro del Príncipe el *Macbeth* de Shakspeare, por la traducción en verso de D. José García Villalta, censuró Gil con energía la incalificable conducta del público que silbó la tragedia, y á este propósito expone su opinión acerca del gran dramático inglés, inspirada en Chateaubriand. Los artículos consagrados á las poesías de Zorrilla y Espronceda valen más, aunque tuvieran menos resonancia, que los de Lista, y encierran en breve espacio consideraciones originalísimas y fecundas. Las siguientes frases sobre la sustitución de la epopeya por la novela coinciden con las de Lis-

---

[1] Todos los trabajos de *Crítica literaria* están reunidos en el tomo II de sus *Obras en prosa*. (Madrid, 1883.)

ta, registradas antes de ahora, y envuelven un concepto de elevada filosofía estética: «En nuestro entender, dice, la única epopeya compatible con el individualismo de las naciones modernas es la novela, tal como la han entendido Walter Scott, Manzoni y algún otro [1].» El doble aspecto de la literatura, como reflejo de una sociedad y expresión en cada autor de lo que hoy llaman un temperamento, fué proclamada por Enrique Gil y aplicada á los cuentos de Hoffmann, á quien defiende porque en él *están de acuerdo el pensamiento y la expresión*, y porque alcanza así toda la verdad que al artista puede exigirse.

Si nunca estuvo conforme Enrique Gil con la imitación exclusiva de los románticos franceses, en sus últimos años la combatió ostensiblemente y en términos que son hoy tan oportunos como entonces; porque nunca dejará de ser cierto que existe entre las dos naciones separadas por el Pirineo un abismo moral, y que la literatura y las costumbres españolas guardan más estrecha afinidad que con las de Francia, con las de otros países, y gozan mayores simpatías que entre nuestros vecinos, en Italia, Inglaterra y Alemania.

Don Nicomedes Pastor Díaz [2] llevó á la crítica el mismo espíritu ardoroso que prestaba alas de fuego á su oratoria y á sus campañas en la prensa; el mismo tono solemne, apocalíptico y á trechos desesperanzado con que selló su prosa y sus versos, y que no siempre se confunde con el de Donoso Cortés. El prólogo que escribió para la primera edición de las poesías de Zorrilla constituye el programa de aquella juventud candorosa que creía firmemente en la *misión* del poeta *sobre la tierra maldita*. El cantor de *La mariposa ne-*

---

[1] Artículo sobre las *Poesías de D. José de Espronceda*. (*Obras en prosa*, etc., tomo II, páginas 79-80).

[2] Véase el tomo III de sus *Obras*. (Madrid, 1866-1868.)

gra examinó con más tino y menos intemperancia lírica las obras de D. Javier de Burgos y las del Duque de Rivas; las *Poesías* y la novela *Sab* de Doña Gertrudis Gómez de Avellaneda y *El zapotero y el Rey*, de Zorrilla, pero sin desmentir del todo sus primitivas aficiones y su peculiar estilo.

Ha gozado hasta hace poco de una reputación muy superior á su mérito el *Manual de Literatura* de don Antonio Gil de Zárate [1], que no pasa de ser una Retórica de tantas en su primera parte, y en la segunda un *Resumen histórico de la literatura española*, bastante vulgar y con noticias tomadas de otros autores, aunque metódico y no mal escrito. Comparando este libro con los de texto que por entonces se hacían aprender á los alumnos de segunda enseñanza, se advierte en él un exceso de perfección relativa, que en el fondo se reduce á exponer con claridad doctrinas corrientes de estética y conclusiones de historia literaria desconocidas sólo por algunos profesores oficiales.

La verdadera influencia de D. Eugenio de Ochoa (1815-1872) en la crítica literaria comienza precisamente con los últimos años del romanticismo; pero lo había patrocinado en sus albores desde las columnas de *El Artista* y vulgarizado en apreciables traducciones las obras de Víctor Hugo *(Bug-Jargal, Hernani, Nuestra Señora de París)*, Dumas, Soulié, Bouchardy y algunas novelas de Walter Scott. Trasladándose en 1837 á París á consecuencia de los sucesos de la Granja, dirigió y ordenó en su mayor parte la *Colección de los mejores autores españoles antiguos y modernos* [2], impresa por el editor Baudry y muy extendida por España y América. El trabajo de Ochoa se reduce casi al de compilador laborioso, puesto que, áun en la parte de introducciones y comentarios, copia ó extracta los ya cono-

---

[1] Madrid, 1842 y 1844.
[2] Comenzó á publicarse en 1838.

cidos, modificándolos á la ligera. Por ese procedimiento están formados los distintos *Tesoros*, *del Parnaso español*, *del Teatro español desde su origen*, *de los poemas españoles épicos*, *sagrados y burlescos*, de los historiadores, prosadores, místicos y novelistas, con todo lo cual han de sumarse los *Apuntes para una biblioteca de escritores españoles contemporáneos*, las *Rimas inéditas* del Marqués de Santillana, de Fernán Pérez de Guzmán y otros poetas del siglo XV, y algunas antologías más por el estilo. Hacia este tiempo formaba también Ochoa un *Catálogo razonado de los manuscritos españoles existentes en la biblioteca real de París* [1], entre los que dió á conocer dos tan importantes como el de la Crónica rimada del Cid y el del Cancionero de Baena, copiando íntegra esta última obra, que hizo imprimir en 1851.

En la segunda época de su vida, menos agitada y fecunda que la anterior, colaboraba Ochoa en los periódicos moderados y en las revistas madrileñas de importancia y viso, ciñéndose de ordinario á la literatura, amena ó erudita. Algunos de sus artículos han sobrevivido al oleaje de tiempos y sucesos, después de ser signos indicadores de la aparición ó de la gloria de un ingenio. El apreció como nadie el subido valor de *La Gaviota*, pronosticando los futuros laureles de la insigne Cecilia Böhl, y enseñando á los muchos que lo ignoraban cuáles debían ser las condiciones de la buena novela; él opuso, á la bastarda fórmula *intriga y drama* de los discípulos de Dumas, la eternamente cierta *novedad y verdad en los caracteres*. La delicadeza del gusto, la erudición de ley, el tino firme y seguro guiaron la pluma de Ochoa siempre que no lo estorbaba la ingénita bondad de su carácter, interponiendo el color de rosa para desvanecer los sombríos, y constituyéndole en amparador nato de los débiles. No

[1] París, 1844.

le culpemos por haber contribuído á alimentar ilusiones infantiles con su voluntaria y generosa ceguera, puesto que los veniales pecados del juez servían para enaltecer al hombre.

Paralelamente con la de Ochoa surgió y brilló la fama de D. Antonio Ferrer del Río, á quien cautivaron, no obstante, las aficiones históricas mucho más que las literarias, después de consagrar á éstas las primicias de la juventud. Entre la aridez de sus medianísimos versos, originales ó traducidos de Béranger, y la de sus tentativas dramáticas, luce doblemente el libro primaveral y galano en que, bajo la presión de las impaciencias editoriales, bosquejó la *Galería de la Literatura española* [1] en el siglo XIX. Con *dos meses de tiempo y veinte pliegos en blanco*, como él dice, no cabía agotar el tema ni hacer una obra definitiva é irreformable, y así resultó de superficial y embrionaria; así ocupan la anécdota y la biografía un número considerable de páginas para satisfacer la curiosidad con el atractivo de la forma dramática ó novelesca. El estilo, aunque tocado de afectación, y más bien tautológico que brillante, no está aún viciado por los arcaísmos y la monótona languidez de que más tarde dió el autor abundantes muestras. Las pinturas de esta *Galería*, remedos de Lamartine y Chateaubriand, ocultan con la pompa del colorido lo incorrecto del dibujo, y dejan en el ánimo una impresión agradable, pero fugaz y no bien definida. Así y todo, es un trabajo digno de estima, y que hasta aquí no ha tenido competencia ni continuación, puesto que Gustavo Hubbard se contenta con seguirlo, cuando no disparata por cuenta propia. Ferrer del Río escribió de crítica en *El Laberinto*, la *Revista Española de Ambos Mundos* y otras varias, en sus discursos académicos y en el extenso prólogo que va al frente de

---

[1] Madrid, 1846.

La Araucana en la edición de la Academia Española [1].

Forma parte, como *La Araucana*, de la *Biblioteca selecta de autores clásicos españoles*, el *Teatro escogido de D. Pedro Calderón de la Barca*, con un estudio preliminar y el análisis de cada pieza, por D. Patricio de la Escosura. En el autor de *El Conde de Candespina* despuntó con las canas la vocación de crítico; pero respondió á ella como lo habría podido hacer veinte años antes, con la misma preterición de cuanto no fuesen las reminiscencias del colegio de San Mateo, de los *Ensayos* y las *Lecciones de Literatura* de Lista, y de las obras de sus amigos y contemporáneos. El que conozca el texto de Calderón y las ilustraciones que lo acompañan en la Biblioteca de Rivadeneyra, excusa hojear la edición de Escosura si aspira á encontrar algo desconocido. No diré otro tanto del *Discurso* que trata de Pardo, Vega y Espronceda, ni de los artículos publicados en *La Ilustración Española y Americana* sobre un asunto análogo al del discurso, y acerca de *Moratín en su vida íntima*, aunque el interés que encierran no se funda en el mérito de la narración, ni supone conocimientos adquiridos por el estudio.

El Marqués de Molins [2], otro discípulo de Lista, pero que amplió considerablemente la educación recibida del maestro, le sustituyó de muy joven en la cátedra del Ateneo Matritense, analizando desde ella algunas obras del Teatro clásico español.

El amor á lo castizo en la literatura, al principio religioso, á la tradición nobiliaria, á las libertades populares y al espíritu que informó la vida pública y privada de nuestros antepasados, arraigaba tan hondo en el Marqués de Molins, que así como impera en casi todas sus inspiraciones poéticas, así también fué norma constante

---

[1] Madrid, 1866.

[2] Véanse los tomos III y IV de sus *Obras*, en la edición citada, y los dos posteriores, en que están reunidos los *Discursos académicos* del autor. (Madrid, 1890.)

de su criterio. De ahí la insistencia con que busca las convicciones propias en autores que están muy lejos de conformarse á ellas; de ahí la uniformidad de apreciaciones y estilo con que solía harmonizar la complicación ó divergencia de los asuntos. No ejerció la crítica en las columnas de los diarios, sino en las sesiones de la Academia Española, llevando la voz del distinguido Cuerpo en circunstancias solemnes, ó bien para presentar en un prólogo las obras de sus amigos. De uno de estos compromisos nacieron sus *Doce estudios sobre Dante*, que encabezan la traducción de *La Divina Comedia* por el Conde de Cheste, y que honran el saber y el buen gusto del prologuista, aunque no tanto como su inestimable libro acerca de *Bretón de los Herreros*, que he elogiado en otra parte.

Los luminosos trabajos [1] sobre la literatura castellana publicados por D. Pedro José Pidal (1799-1865) no ceden en mérito sino á los de Milá y Amador de los Ríos, y son como la cadena que enlaza estos últimos con los de Sarmiento y D. Tomás A. Sánchez. En la primera serie de la *Revista de Madrid* disertó Pidal acerca de *El Padre Fr. Pedro Malón de Chaide..., sobre la poesía dramática, y en especial sobre el precepto de las unidades* (defendiéndolo aunque con timidez), y *Juan Ruiz del Padrón*, adelantándose á casi todos los historiadores de nuestras letras en las excelentes observaciones relativas al *Poema del Cid*, á la *Crónica del Cid* y al *Romancero del Cid*. Pidal trataba algunos de estos temas desde el punto de vista histórico más bien que desde el estético, sin que dejara de dominar ambos en grado eminente, y sin que el polvo de los archivos obscureciera la clara y rápida intuición de su entendimiento, poblado igualmente de hechos y de ideas, tan apto

---

[1] Reunidos poco ha en dos volúmenes de la *Colección de escritores castellanos*. (*Estudios literarios de D. Pedro José Pidal, primer Marqués de Pidal*. Madrid, 1890.)

para la generalización como para el análisis. A él debemos tambien la publicación del *Libro de Apolonio*, de la *Vida de Santa María Egipciaca* y *La adoración de los Santos Reyes* [1], infantiles vagidos de la poesía épica popular, hallazgo precioso para apreciarla en su primitivo carácter; él vindicó para Juan de Valdés la paternidad del *Diálogo de la lengua* [2], exhumando el recuerdo de esta joya, perdido casi en España desde Mayans.

Pero donde condensó la esencia de su saber acendrado y de sus sólidas investigaciones fué en el tratado magistral *De la poesía castellana en los siglos XIV y XV*, con que va encabezado *El Cancionero de Juan Alfonso de Baena*, y cuya lectura encierra mucho más de lo que promete el epígrafe. No se limita Pidal á discernir los elementos constitutivos de la lírica trovadoresca, ya popular, ya cortesana, ni á seguir paso á paso la corriente provenzal desde su introducción en Castilla, sino que determina previamente las sucesivas transformaciones del idioma, y el respectivo valor de la literatura popular y erudita, incurriendo en algún error que no debe imputarse á él, sino á lo complejo y relativamente inexplorado de los asuntos que toca.

Si á los nombres mencionados en este capítulo se añaden los de Donoso, Tassara, G. Tejado, Antonio Flores, Madrazo, Gonzalo Morón, y muchos más que juzgaron libros en verso y prosa, y escribieron crónicas teatrales, se formará idea aproximada de lo que fué la crítica literaria en Madrid de 1835 á 1850.

Distinguíanse por el mismo concepto en las provincias levantinas D. Pablo Piferrer, D. José María Quadrado y D. Buenaventura Carlos Aribau.

Piferrer (1818-1848) enarboló la bandera del espiritualismo cristiano, y abarcó en vasta y comprensiva mi-

---

[1] Madrid, 1841.
[2] En la *Revista Hispano-Americana* (1848).

rada el conjunto de las Bellas Artes, al cual llevaba la elevación y la originalidad que su excelso compatriota Balmes desplegó en el terreno de las ciencias sociales y políticas. Alma enamorada de la belleza ideal, de la que tuvo hambre y sed insaciables, y á cuyo culto consagró fervorosamente los días de una existencia que imitó á la de las flores en lo brillante y en lo fugaz; inteligencia altísima aliada con un corazón donde latía una fibra para cada sentimiento generoso y puro, Piferrer estaba tallado para iniciar una gran restauración, cuyo bosquejo se columbra en sus escritos. Los primeros volúmenes [1] de los *Recuerdos y bellezas de España* anuncian al arqueólogo romántico que vive en comunicación inmediata con la Naturaleza y con la Historia, interpretando su lenguaje con palabras que tienen mucho del ritmo poético, del colorido pictórico y de la nota musical; la colección de *Clásicos españoles* [2] es un modelo, á pesar de sus modestísimas apariencias, y los *Estudios de crítica* [3] hacen de Piferrer un digno precursor de Milá y Fontanals, que ocupó el puesto de su llorado amigo en las columnas del *Diario de Barcelona*.

He aquí una parte del programa en que expuso Piferrer sus teorías de Estética: «El objeto del arte es manifestar la belleza invisible por medio de las formas materiales; una simpatía deliciosa, un toque interior que estremece agradablemente nuestro sér, un amor exento de toda mira y de todo interés, nos avisa de la presencia de esta belleza, nos hace afirmar de súbito que hay en aquellas formas conveniencia con el tipo ideal que llevamos estampado en el fondo del alma, y nos impele á gozar las obras en que brilla simbolizado por la materia, lo que constituye la esencia, la perfec-

---

[1] *Mallorca*, y parte de *Cataluña*.
[2] Barcelona, 1846.
[3] Barcelona, 1859.

ción de nuestra naturaleza. ¿Qué más alto destino cabe señalar á las concepciones del artista que el de despertar ese sentimiento purísimo, y por medio de él corresponder al anhelo de nuestra naturaleza, que, á través de todos sus accidentes y de todas las variedades de las formas, tiende á la unidad y á lo infinito? Este sentimiento se basta á sí propio; no tiene otro objeto que su misma existencia; así también el arte no reconoce ni otro fin que á sí mismo, ni otra ley que la que de su esencia emana.»

En los *Recuerdos y bellezas de España* va unido al nombre de Piferrer el del eximio escritor balear Don José María Quadrado, como lo estaban sus corazones y sus ideas. Al tomar parte en aquella publicación, cubrían ya al último los laureles y el polvo de tres campañas periodísticas, y eso que sólo contaba veinticinco años [1]; la primera, sostenida en el semanario *La Palma* (1840); la segunda, en *El Católico* y en algunos diarios de Madrid, y la tercera, en la revista mensual *La Fe*, que fundó y dirigió en la capital de Mallorca (1844). Trazar aquí una semblanza cabal de Quadrado sería prolijo é inoportuno, por tratarse de un polígrafo inagotable que así ponía su pluma al servicio de la fusión dinástica ideada por Balmes, como iluminaba con las irradiaciones de la intuición y del estudio la historia monumental de España, ó descendía aguerrido á la candente arena de las discusiones periodísticas. No me corresponde juzgar los escritos religiosos y políticos del autor, ni sus investigaciones arqueológicas, ni la continuación del *Discurso sobre la Historia Universal*, en la que supo alzarse á las cumbres donde volaba el águila de Meaux.

---

[1] Quadrado nació en Ciudadela de Menorca el 14 de Junio de 1819. Poco antes de morir (1896), había comenzado á publicar la colección de sus *Ensayos religiosos, políticos y literarios* con un prólogo de D. Marcelino Menéndez y Pelayo. (Palma de Mallorca, 1893-96, cuatro tomos.)

Las tareas puramente literarias no fueron para Quadrado más que el pasajero solaz de quien se apercibe para otras más difíciles, ó necesita tomar aliento después de la fatigosa y empeñada brega. Así y todo, y con no haber tenido parte en el movimiento romántico centralizado en Madrid, logró hacer época y hallar eco en toda España con artículos publicados en Mallorca ó en Cataluña, tales como los que contiene el semanario *La Palma: De la literatura en el siglo XIX*, *Los bandos literarios*, *Sobre la crítica literaria*, *Víctor Hugo* y *su escuela literaria*, *Manzoni*, *Schiller*, *Poetas mallorquines* y *A Jorge Sand*, *Vindicación*.

El renombre de Aribau (1798-1862) va vinculado á la fundación de *El Europeo* en 1823, heraldo de la estética alemana, y á la monumental *Biblioteca de Autores Españoles*, en la cual le pertenecen la idea y el impulso ante todo, y además las introducciones á las *Obras de Cervantes*, á las de los Moratines y al volumen de *Novelistas anteriores á Cervantes*. Méritos son éstos que le costaron el empleo de una gran parte de su su vida y á los que sirve de corona la iniciación de *la Renaixensa* catalana.

RESUMEN

El gran alzamiento nacional de 1808 fué como rayo luminoso y fecundo que comenzó á caldear y esclarecer la atmósfera inverniza del clasicismo, haciendo brotar algunas plantas nuevas y bravías, indicio de cercana primavera. Los cantores de la independencia española arrojaron el caramillo y la trompa épica, é hicieron sonar el clarín guerrero, que no sólo despertó la indignación contra el tirano de Europa, sino también á las musas, que yacían en secular letargo, y la poesia lírica cobra en manos de Quintana y Gallego un vigor y una magnificencia desusados.

A pesar de eso continuaban las preocupaciones doctrinales dominando en el ánimo de los que inconscientemente las desobedecían, cuando un grito revolucionario que partía de las naciones germánicas, y que repercutió en el mismo templo de la corrección y del sacro buen gusto, en la patria de Racine y Voltaire, llegaba, aunque debilitado, á nuestras costas, y parecía ser como nota suelta de un himno entonado en lejanos climas al genio español y á la libertad del arte.

La generación que nacía entonces á la vida sintió anhelos de novedades, á los que no eran tampoco indiferentes los hombres provectos, á quienes la emigración había mostrado horizontes nunca vistos por el mezquino cristal de la disciplina retórica. La juventud inexperta y sus desengañados mentores contribuyeron á

una labor común, en cuyas heterogéneas partes vemos hoy, á través de la distancia, plausibles arrojos nacidos de fuerza instintiva y misteriosa, geniales y felicísimas reformas que aún persisten á despecho de los años, y bellezas inmortales que han entrado ya con legítimo derecho á constituir parte de nuestra literatura genuínamente clásica; pero vemos también una nube de desaciertos que obscurece glorias tan puras é indiscutibles, una ruptura parcial, pero funesta, con el espíritu de la tradición española, un desequilibrio entre la fantasía y la razón, del que más ó menos quedan huellas en casi todos los románticos, y, finalmente, un servilismo de mala índole preparado por la abusiva imitación de los modelos franceses.

El móvil generador del romanticismo en la Península, el sello típico de sus hombres y sus obras, y la clave para explicar las grandezas y los extravíos, las creaciones sublimes y los fetos monstruosos que engendró en su seno, han de buscarse en la espontaneidad, unas veces alada y digna de los siglos de oro, otras cerril, presumida y estéril, que presidió á las desiguales manifestaciones de este período literario. Los grandes poetas que en él brillaron, tan ricos de pródigo ingenio como faltos de dirección, se formaron en la escuela de Chateaubriand, Hugo y otros autores de mucho menor autoridad; volvieron después los ojos á Lope de Vega y Calderón, y fundiendo ambas influencias en el molde nuevo de su propio numen, producían obras de peregrina hermosura con toda la inconsciencia y lozana virginidad del arte primitivo, pero también con sus asperezas y lunares. Un miembro de la nobleza que se dió prisa á olvidar los estudios de sus primeros años, un Tenorio de borrascosa vida que no hojeó otros libros que los de Byron y el del corazón de la mujer, un jovenzuelo fugado de la casa paterna, un miliciano nacional y un ebanista obscuro, fueron los héroes principales de esta epopeya, en la que se ostentó una vez más el valor

estupendo de las dotes que plugo á Dios atesorar en el espíritu de nuestra raza. Los corifeos del romanticismo en otras naciones sabían más que los de la nuestra; pero quizá no los aventajaban en genio y capacidad naturales.

La poesía lírica debió al movimiento romántico la cuerda del subjetivismo, movida por las contrarias vibraciones de la fe y la duda, del amor y del hastío, de la aspiración al cielo y de las groserías sensuales. Junto á los escasos intérpretes de la misantropía byroniana, surgieron los representantes del sentimentalismo católico á la manera de Chateaubriand y Lamartine; junto á los desesperados los creyentes, cuando no concurrían ambas condiciones en una misma personalidad. Todos ellos, con alardear de desaliñados y haberlo sido frecuentemente, amaban el halago de la rima y la sonoridad musical de la palabra, y, con deliberación ó sin ella, ennoblecieron el lenguaje de la poesía, creando nuevos y harmoniosos tonos, y sustituyendo los acordes simples y gastados de la métrica tradicional con otros de rica y variada complicación, que abarcasen los infinitos matices del sentimiento y de la idea.

Al llevar al Teatro esta innovación, se reanudaba la cadena de oro que, partiendo de las manos de Lope, se va aumentando con nuevos y brillantísimos eslabones durante todo el siglo XVII, y se interrumpe con el prosaico hierro de las fraguas del clasicismo. Pero no es sólo el mérito de la forma el que distingue al drama romántico, sino también la rehabilitación del ideal cristiano y caballeresco, con la que, por desdicha, vino á confundirse en nefando consorcio la apoteosis de la pasión extraviada ó sacrílega. La comedia tuvo un eximio continuador de Moratín, que supo acomodarla á lo que exigían la modificación general de las costumbres, y que reunió en torno suyo una porción no despreciable de imitadores.

La epopeya en pesados volúmenes y octava rima

desapareció felizmente para dar lugar al cuento y á la leyenda, conjunción acertada de la forma narrativa y del lirismo, género de que se abusó hasta la saciedad, pero que nos legó también joyas de subidos quilates. El aspecto artístico de la historia, la simpática comunicación del espíritu moderno con el de las antiguas edades, dieron vida á algunos peregrinos relatos, no menos bellos en su especie que los de Walter Scott.

En cambio la imitación directa del gran novelista escocés no produjo en España, por las razones expuestas á su tiempo, los frutos que eran de esperar, con tal cual excepción muy notable. Los autores franceses y sus copistas españoles pusieron de moda la narración fantástica é inverosímil, los abigarrados delirios de la inventiva sin freno, y todo linaje de despropósitos cosidos por la burda lezna de un estilo desaseado y pedestre. En el cuadro de la literatura romántica apenas tiene otra representación la novela que la de los guarismos.

Sin embargo, en esta época se inició la pintura de costumbres contemporáneas, que más tarde había de adquirir valor orgánico en las obras de Fernán Caballero y en las de otros autores que aún viven; en esta época aparecieron, aunque en forma rudimentaria, los rasgos distintivos que, así en el corte del diálogo como en la trabazón de los incidentes, separan el actual sistema novelesco del que prevaleció en siglos anteriores.

La crítica entre los clásicos y los románticos sirvió de espada de combate, más que de instrumento para remover las profundidades en que se ocultan los monumentos literarios de remota fecha. Las palmas de la erudición y las del arte filosófico y reflexivo pedían un suelo convenientemente laboreado, como el en que unas y otras florecieron al comenzar el período que sigue.

INDICE

Páginas.

ADVERTENCIA VII
PRÓLOGO IX
CAPÍTULO PRIMERO.— *El clasicismo en la poesía lírica.*— Quintana y Nicasio Gallego 1
CAP. II.—*El clasicismo en la poesía lírica* (continuación).— La escuela sevillana, su fundación y carácter.—Principales poetas: Matute, Arjona, Blanco, Lista, Reinoso, Roldán, Hidalgo, Castro, Núñez y Mármol 20
CAP. III.—*El clasicismo en la poesía lírica* (continuación).— Marchena, Sánchez Barbero, Beña, Saviñón, Rosa Gálvez y Mor de Fuentes; González Carvajal, Colomer y Villanueva; Vargas Ponce, Arriaza y Jérica; Musso, Solís, Pérez de Camino, Burgos, Somoza y Tapia; D. Juan G. González, Fernández Guerra, Castillo y Ayensa y Rementería 38
CAP. IV.—*Rápida ojeada sobre el Teatro en este período.*— La Tragedia y sus cultivadores (Quintana, S. Barbero y Rosa Gálvez; Trigueros y Solís; Gallego, Tapia y La Calle; D. Antonio Saviñón; imitaciones de los dramáticos alemanes).—La Comedia (Enciso, Gorostiza, Burgos, Mor de Fuentes, Vicente Alonso, Carnerero, etc.).—La ópera italiana.— Grimaldi y *La pata de cabra* 56
CAP. V.—*Antecedentes, carácter y propagación del romanticismo en España.*—La tradición artística nacional.— Primeras tentativas de reforma.—El romanticismo de los clásicos.—El Parnasillo.—Los emigrados españoles en Inglaterra, y su representación en el movimiento literario.—Diversas apreciaciones sobre el romanticismo.—Su influencia en las costumbres.—El Ateneo y Liceo.—El periodismo 73

CAP. VI.—*Del clasicismo al romanticismo.—Transición en la lírica.*— Cabanyes, Gallardo, Maury, el Duque de Frías.—Transición en el teatro.—D. Mariano José de Larra (*Fígaro*)..... 103

CAP. VII.—*Del clasicismo al romanticismo* (continuación).—D. Francisco Martínez de la Rosa..... 115

CAP. VIII.—*Triunfo del romanticismo.*— El Duque de Rivas..... 129

CAP. IX.—*El romanticismo en la poesía lírica.*—Espronceda..... 154

CAP. X.—*El romanticismo en la poesía lírica* (continuación).— Donoso Cortés, Corradi, Pacheco, Escosura, E. Gil, los hermanos Bermúdez de Castro, Sazatornil, Romea, Asquerino, Larrañaga, Salas y Quiroga, Pastor Díaz, Madrazo, Valladares (Ramón y Luis), Cueto, Santos Alvarez, Ros de Olano, Güell y Renté, García de Qnevedo, Piferrer, Carbó, Ribot, Arolas, Boix, Aguiló, etc.—Gertrudis Gómez de Avellaneda, Carolina Coronado, Josefa Massanés, etc..... 171

CAP. XI.—*Apogeo de la poesía tradicional y legendaria.*—Zorrilla..... 197

CAP. XII.—*El drama romántico.*— García Gutiérrez y Hartzenbusch..... 217

CAP. XIII.—*El drama romántico* (continuación).—Gil y Zárate, Ochoa, Pacheco, Castro y Orozco, Escosura, Díaz, Larrañaga, Asquerino, Príncipe, Navarrete, García de Quevedo, Ontiveros, Calvo Asensio, Ariza, Huici, Borao, Sabater, Tió, Bofarull, Balaguer, Morera, Fernández-Guerra, La Avellaneda..... 248

CAP. XIV.—*La poesía festiva y la comedia.*—Bretón de los Herreros..... 272

CAP. XV.—*La poesía festiva y la comedia* (continuación).—Mesonero Romanos, Pelegrín, Segovia, Lafuente, González Elipe, Villergas, Doncel, los Valladares, los Olonas, Flores Arenas, Rodríguez Rubí.—El Género andaluz..... 292

CAP. XVI.—*Eclecticismo clásico-romántico.*—El Marqués de Molins, Ventura de la Vega..... 309

CAP. XVII.—*Los escritores de costumbres.*—Precedentes del género: Miñano y sus *Cartas*, *El Solitario*, *El Curioso Parlante*, *Fígaro*, Somoza, *Abenámar*, *El Estudiante*, *Fray*

Gerundio, Antonio Flores, Neira de Mosquera, *Los españoles pintados por sí mismos*, etc. 328

CAP. XVIII.—*El romanticismo en la novela.*—Datos preliminares.—Primeras traducciones é imitaciones de Walter Scott.—López Soler, Vayo, Larra, Espronceda, Villalta, Escosura, E. Calderón, Martínez de la Rosa, Enrique Gil, etc. 349

CAP. XIX.—*El romanticismo en la novela* (continuación).—Influencia y séquito de los autores franceses.—La Avellaneda y Pastor Díaz.—Ayguals de Izco y Antonio Flores.—Orellana, Ibo Alfaro, Morón, Barrantes, Navarrete, Diana y A. Hurtado.—Fernández y González, Pérez Escrich, Ortega y Frías, Tárrago, Nombela y Parreño.—Pilar Sinués, Angela Grassi, etc. 372

CAP. XX.—*La crítica literaria en este período.*—La crítica literaria en el primer tercio del siglo XIX.—Quintana y D. Dionisio Solís.—El Abate Marchena y sus *Lecciones de Filosofía moral y Elocuencia.*—Los preceptistas (Hermosilla y Martínez de la Rosa).—Los críticos de la escuela sevillana (Lista, Reinoso y Mármol)—D. José de la Revilla, D. Pedro M. de Olive y D. Bartolomé J. Gallardo.—Las polémicas de Böhl de Fáber sobre el Teatro nacional.—Tendencias eclécticas y reformistas (Silvela, Burgos, García Suelto, Clemencín, etc.).—Estudios de D. Agustín Durán sobre el Teatro español y el Romancero 391

CAP. XXI.—*La crítica literaria en este período.*—Una generación nueva.—Alcalá Galiano, Larra, E. Gil, Pastor Díaz, Gil y Zárate, Ochoa, Ferrer del Río, Escosura, Molins, Pidal, etc.—Piferrer, Quadrado y Aribau 417

Resumen 334

ERRATAS

PÁG.	LÍN.	DICE.	DEBE DECIR.
188	13	continuas incorrecciones	incorrecciones:
221	9	viene	vienen
266	13	igual	idéntica
278	19	y consonantes	y, sobre todo, de consonantes.
332	25	leído	conocido.

EXTRACTO

DE ALGUNOS JUICIOS PUBLICADOS ACERCA DEL TOMO I

DE

LA LITERATURA ESPAÑOLA EN EL SIGLO XIX

DEL EXCMO. SR. D. JUAN VALERA

"..... En el autor, aunque muy joven aún, se descubren prendas y condiciones que le hacen apto para tan difícil empresa. Su lenguaje es correcto, natural y castizo; su estilo fácil, animado y sobrio, y su juicio imparcial y sereno. Nótase además que el Padre ha estudiado con amor su asunto y le conoce y penetra, para lo cual le vale, al par de su despejado entendimiento y de su exquisito buen gusto, su mucho saber de las antiguas literaturas clásicas y de las de todas las naciones de la Europa moderna; saber de que no hace alarde, pero que deja entrever y adivinar, cuando viene á propósito, sin el menor asomo de impertinencia ó pedantería.

„La circunstancia de pertenecer el autor á una severa Orden religiosa, fija y determina su criterio, sin inclinarle á intransigencias injustas ni viciarle con apasionados prejuicios, porque el fervoroso sentimiento de la belleza poética se sobrepone á todo."

(*Heraldo de Madrid*, 9 de Junio de 1891.)

DE LA SRA. DOÑA EMILIA PARDO BAZAN

"..... Lo que urge es encarecer como se merece el estilo fácil, grato, ya elevado, ya sencillo, á veces elocuente, y en general adecuado y propio, que distingue al Padre Blanco. Selecto sin afectación en el lenguaje, suelto y desembarazado en la construcción, limpio de dengues de purista como de adocenados

vulgarismos, el Padre habla claro, adjetiva felizmente y ahorra al lector la fatiga que causa, ya la excesiva sequedad, ya el ridículo alambicamiento, ya la recargada pompa del discurso. Es un estilo que se caracteriza, antes que por la personalidad, por el equilibrio y la conveniencia. Rara vez un autor se ha formado su estilo peculiar é inconfundible á los años del Padre, y sin mucho golpear en el yunque. Para historiar las letras, el estilo se ha de tomar como medio subordinado, no como objeto principal, y menos como fin último. Esto hace el Padre, y hace muy sabiamente."

(*Nuevo Teatro crítico*, Marzo de 1892.)

DE D. FRANCISCO F. VILLEGAS (*Zeda*)

". . . . . El P. Francisco Blanco García, autor del libro intitulado *La Literatura Española en el siglo XIX*, es una honrosísima excepción en medio de la caterva de críticos venenosos. Nada de prejuicios, nada de apasionamientos: el autor sabe prescindir de todas las influencias que pudieran ofuscar su claro entendimiento, y, buscando su inspiración en la justicia, pronuncia sus fallos sin tener para nada en cuenta las cualidades ó defectos ajenos al arte que tuvieron ó tienen los autores por él criticados. Ni el liberalismo de Quintana, ni las populacherías de Gil de Zárate, ni la impiedad de Espronceda, ni el descreimiento de Larra, son parte á torcer la rectitud de espíritu del Padre Blanco. El autor busca lo bello, y, allí donde lo encuentra, lo celebra. Su sinceridad se sobrepone siempre hasta á aquellas disculpables consideraciones, ante las cuales han cedido, en ocasiones, los escritores que vistieron hábito religioso. Ni una sola vez se quebranta el firme propósito del autor. Sus censuras pudiera firmarlas el crítico menos apegado á las creencias religiosas; y es que el autor sabe que la misión de juzgar tiene algo también de sacerdocio.

„Una observación he de consignar aquí, que no irá descaminada. Parece que, para juzgar de las obras literarias, las cuales en conjunto son expresión total de la vida de la sociedad, es ne-

cesario—casi imprescindible—haber permanecido en contacto con ella, haber luchado, haber sido testigo y actor del drama interminable en que todos tomamos parte. Sólo así—suele pensarse y se piensa con fundamento—puede apreciarse si el artista siente las pasiones tales como son, si los afectos de amor ó de odio fueron bien interpretados, si hay, en una palabra, verdad, y, por consiguiente, belleza en la obra artística.

„Al Padre Blanco no le ha sido necesario lanzarse al mar para conocer las borrascas: desde la tranquila orilla, su vista ha dominado más allá del visible horizonte, y en el solitario retiro de su celda de El Escorial, no sólo ha llegado á conocer la pálida belleza de las literaturas pasadas, sino los palpitantes encantos del arte moderno. . . . . .

„Si, como intensidad de pensamiento y exactitud de juicio, sólo elogios merece la obra del catedrático de El Escorial, no menores alabanzas corresponden á su estilo y lenguaje. No hay allí palabra que huelgue ni incorrección que afee la nítida limpieza de la prosa, y la claridad y sencillez, no exentas de elegancia, que en todo el libro campean. Su lectura, al mismo tiempo que satisface la inteligencia por lo nutrido del fondo, deleita el ánimo con lo sabroso y castizo del lenguaje.

„Es, en resumen, el libro del Padre Blanco una de las obras más interesantes y mejor escritas de cuantas recientemente se han publicado en España, y más acreedora, ciertamente, al aplauso de las personas cultas, que otras muchas para cuyo elogio se han agotado todas las exageraciones del ditirambo. . . . ."

(*La Epoca*, 31 de Agosto de 1891.)

DE D. FRANCISCO MIQUEL Y BADÍA

". . . . . Para estudiar algo de lo muchísimo que comprende el sustancioso primer volumen de *La Literatura Española en el siglo XIX*, era preciso acudir á muchos tomos dispersos, rebuscar en revistas y hojas volanderas, saliéndole aún con ello descabalado el conjunto al paciente investigador, por los muchos vacíos que hubiera encontrado en la historia crítica literaria de

nuestros tiempos en España. El citado escritor ha realizado este trabajo con arte admirable, aplicando á él caudal prodigioso de lectura. . . . . De esto tendremos ocasión de hablar en el examen, más breve de lo que quisiéramos, que vamos á hacer del libro del P. Francisco Blanco García, que ya por adelantado recomendamos á los amantes de las letras castellanas y á los que gozan leyendo páginas de prosa gallarda, animada y fácil."

(*Diario de Barcelona*, 18 de Noviembre de 1891.)

DE D. JUAN FASTENRATH

"El estudio de la literatura española contemporánea, todavía por hacer en Alemania, se está llevando á buen fin en España, gracias al sabio profesor del Colegio de Agustinos de El Escorial, Padre Blanco García. Su obra *La Literatura Española en el siglo XIX* es la continuación de los trabajos de Ticknor y otros, y demuestra un conocimiento profundo del asunto, á la par que un criterio fino y seguro, y un desapasionamiento raro entre los críticos españoles, que á la menor indicación de talento, suelen expresar su admiración en ditirambos exagerados. La imparcialidad del Padre Blanco García le asemeja más bien á los alemanes que escriben de estos asuntos; y tan lejos la lleva, que no vacila en hacer justicia á las dotes de talento del volteriano Quintana, poeta coronado en España antes de D. José Zorrilla."

(*Gaceta de Leipzig*, 1891.)

TABLE
6 1938
1938
TABLE

860.9 .B641 C.1
La literatura espanola AMC9425
Stanford University Libraries
3 6105 045 054 249

NOV 14 '50
FEB 9 1956
NOV 20 '56
NOV 21 '56

Stanford University Library
Stanford, California

In order that others may use this book, please return it as soon as possible, but not later than the date due.

PRINTED IN U.S.A.